

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Ivana Píptová

Italská romantická diskuse

The Italian Romantic Polemic

Praha 2015

Vedoucí práce: prof. PhDr. Zdeněk Hrbata, CSc.

Poděkování

Panu profesorovi Hrbatovi – za vše.

Práci věnuji mému tatínkovi.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 6. srpna 2015

Abstrakt

Předkládaná diplomová práce se pokusí představit kořeny, základní myšlenky a následné interpretace textů diskuse o romantismu, která proběhla v Itálii mezi roky 1816-1826.

Na základě vybraných polemických příspěvků a jejich kritického zhodnocení se budeme snažit vysvětlit, proč italský romantismus stojí poněkud stranou pozornosti literárních vědců mimo Itálii a proč se stále vrací otázka, zda vůbec italský romantismus existoval.

Polemiku o romantismu zahájil článek Madame de Staël *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* (O způsobu a užitečnosti překladů), ve kterém autorka jako řešení krize italské literatury navrhovala početnější překlady současné francouzské a německé produkce, která již byla ovlivněna nastupující estetikou romantismu. Tento skromný nápad vyvolal bouřlivou debatu, jež se postupně přesunula od tématu přijímání zahraničních kulturních podnětů až k otázkám nutnosti redefinovat kořeny italské kulturní tradice a znovuvybudování moderní italské identity.

Nejdůležitější odpovědi na článek Madame de Staël – sepsané Ludovicem di Breme, Giovannim Berchetem a Pietrem Borsierim – jsou dnes považovány za „manifesty“ italského romantismu. Příspěvky Giacoma Leopardiho a Alessandra Manzoniho, třebas velmi zajímavé a intelektuálně podnětné, bohužel nelze do korpusu textů diskuse o romantismu zařadit, neboť ve své době nebyly veřejně přístupné.

Spor zastánců nové „severní“ estetiky (romantiků) a obránců řecko-římské tradice (klasicistů) uvedl do národního povědomí mimo jiné problematiku historismu, estetického relativismu, proměny role spisovatele, nově objevených měšťanských čtenářů a potřebu moderního literárního jazyka.

Třebaže se diskuse, která trvala více než deset let, ukázala velmi plodnou, většina příspěvků byla jen velmi nízké kvality a neobstála by, pokud by měla být publikována samostatně. Navzdory tomu, že někteří z účastníků diskuse měli jisté povědomí o aktuálních literárních trendech v zahraničí, neproběhla hlubší diskuse o konceptu romantismu a nebyl podniknut ani vážnější pokus promyslet vlastní italskou romantickou teorii.

Navzdory zásadním změnám, která polemika vyvolala v italské společnosti, není dosud mnohými zahraničními literárními kritiky a kritičkami italský romantismus zásadněji studován, neboť jeho výstupy nebývají považovány za srovnatelné s německými, anglickými či francouzskými.

Abstract

This master thesis discusses the roots, concepts and the subsequent interpretations of the so-called “romantic discussion”, which took place in Italy between the years 1816-1826. Based on the overview of selected debate entries and their critical interpretations, we will try to explain the relatively scarce attention paid to the Italian romanticism by critics outside of Italy.

The polemic on romanticism started with the article „On the Manner and Usefulness of Translations” by Madame de Staël, in which the author as a solution to the crisis affecting Italian literature suggested to translate more of French and German production, as it already reflected the upcoming romantic aesthetics. This modest proposal sparked a fierce debate which gradually dealt not only with the question of adopting foreign cultural impulses, but also with need to redefine the roots of Italian cultural traditions and build a modern Italian identity.

The most important responses to Madame de Staël’s article – written by Ludovico di Breme, Giovanni Berchet and Pietro Borsieri – are now considered „manifestos” of Italian romanticism. Unfortunately the inputs by Giacomo Leopardi and Alessandro Manzoni, even though they are considered very interesting and intellectually stimulating, cannot be considered part of the discussion as they weren't publicly accessible at that time.

The clash between authors accepting the new „northern“ aesthetics (romantics) and defenders of the Greco-Roman tradition (classicists) introduced into the national consciousness among other things the issue of historicism, aesthetic relativism, changes in the role of writer, newly discovered bourgeois readers and the need of a modern literary language.

Although the discussion, which lasted more than a decade, proved to be very fruitful, most of the contributions were of a very poor quality and would not stand on their own in separate papers. Despite the fact that certain panelists had some awareness of the current literary trends, no deeper discussion about the concept of romanticism has taken place and no serious attempt to consider their own Italian romantic theory was undertaken.

Despite the fundamental changes that the controversy sparked in Italian society, there is still not enough attention paid to the Italian romanticism abroad, as many critics do not consider Italian artistic outputs comparable with works of the Germans, English and French.

Klíčová slova (česky)

Romantismus, Itálie, 19. století, neoklasicismus, literární polemika.

Klíčová slova (anglicky)

Romanticism, Italy, 19th century, neoclassicism, literary discussion.

Obsah

<i>Úvod.....</i>	<i>8</i>
<i>Periodizace italského romantismu.....</i>	<i>9</i>
<i>Zdroje italské romantické diskuse.....</i>	<i>11</i>
<i>Korpus textů</i>	<i>16</i>
<i>Průběh debaty</i>	<i>18</i>
<i>Specifická povaha italského romantismu.....</i>	<i>41</i>
<i>Použitá literatura.....</i>	<i>50</i>

Úvod

Italský romanopisec a lingvista Niccolò Tommaseo roku 1826 prohlásil, že literární systémy a hádky nad nimi vyjevují lépe než cokoli jiného stav národa, který je živí nebo jimi trpí.¹

Ve shodě s touto představou se také diskuse nad romantismem, která v Itálii probíhala mezi lety 1816 až 1826, neomezovala na otázky čistě literární, stala se naopak i záminkou k širší debatě nad podobou budoucí Itálie, její politickou a kulturní identitou.

Následující práce se pokusí ve stručnosti seznámit s kořeny, průběhem a hlavními tématy této polemiky, a to především v souvislosti s texty tzv. lombardského romantismu.

Nebudeme se pokoušet o minuciózní komparativní analýzu těchto textů, budou pro nás spíše východiskem k pochopení specifické povahy interpretace italského romantismu. Stejně tak nebudeme provádět terminologický rozbor pojmu romantismus, již proto, že se sami účastníci romantické diskuse o něco takového v zásadě ani nepokoušeli. Termíny romantický, klasický či neoklasický budeme tedy používat čistě pro označení pozic v rámci polemiky.

Je zároveň nutné vzít v potaz skutečnost, že přes veškerou legitimitu našeho výběru, jde přeci jen o náhled reduktivní, protože debaty o podobě literatury jsou vždy jen jednou z faset celkové literární produkce. U vědomí tohoto omezení se pokusíme představit italskou romantickou polemiku jako jednu z příčin zvláštního postavení zkoumání italského romantismu v kontextu romantismu evropského.

¹ „Literární systémy a hádky nad nimi, at' již přinášejí cokoli, vyjevují lépe než cokoli jiného stav národa, který je živí či jimi trpí. [„I sistemi letterari e le liti, quai ch'elle sieno, palesan forse vie meglio d'ogni altro indicio, lo stato della nazione che le alimenta o le soffre.“]. Tommaseo byl odpůrcem literárních systémů, neboť nedávají prostor originalitě, kráse, eleganci a poezii. Jedinými zákony literatury podle něj mělo být psát od srdce a k potěše co nejširšího publika. BELLORINI, Egidio - MUTTERLE, Anco Marzio: *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, Roma, Gius. Laterza & Figli Spa 1975, s. 870. Veškeré překlady jsou autorky vlastní, pokud nejde o citace z již přeložených děl.

Periodizace italského romantismu

Roku 1815 byla Itálie po vídeňském kongresu slovy knížete Metternicha pouhým zeměpisným pojmem. Její území bylo postupně přerozděleno na osm států a k moci se navrátily dynastie, jejichž vládu přerušilo období Napoleonova císařství. Sardinské království (a Piemont) znovu připadlo Savojským. Bourboni ovládli po Muratově pádu Neapol a Sicílii v podobě Království obou Sicílií. Nově vzniklé Lombardsko-benátské království spadalo pod korunu císaře Františka I. Rakouského, zastupovaného místokrálem Rainerem Josefem Habsbursko-Lotrinským. Toskánské velkovévodství opět ovládali Lotrinští, Církevní stát papež Pius VII., Parmské vévodství připadlo doživotně Napoleonově manželce Marii Louise, zatímco Modenské vévodství získal František IV. d'Este.

Jako historický fenomén se tak italský romantismus objevuje v době charakterizované návratem absolutistických monarchií, odporem k cizím nadvládám (především francouzským a rakouským, ať již politickým či kulturním) a pomalým nástupem představy nezávislé a sjednocené Itálie, kterou aktivně rozvíjely mnohé – často tajné - skupiny vlasteneckých liberálů.

Periodizačně je nejčastěji spojován s obdobím 1816-1840. Literární vědci jako Walter Binni, kteří prosazovali kategorii preromantismu, však nacházejí počátky romantické poetiky již ve druhé polovině 18. století², jiní naopak posouvají závěrečnou hranici až k roku 1870, protože v autorech milánské scapigliatury spatřují tzv. třetí romantismus (či druhý lombardský romantismus, jak jej pojímal Angelo Romanò).

Období prvního romantismu (1816-1823) bývá někdy nazývané také lombardský romantismus (*romanticismo lombardo*), protože geograficky je tato první etapa debat o romantismu spojená s Milánem. Po uzavření časopisu *Conciliatore* (1819) se sice polemika přenesla do Toskánska, na stránky florentské *Antologie* (ukončené 1833), romantickou poetiku však již její účastníci považovali v zásadě za prosazenou a tematicky tak debatu převedli především k otázkám divadla.

Nejvýznamnějšími protagonisty tohoto prvního období, které roku 1816 zahájil článek Madame de Staël *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* (O způsobu a užitečnosti překladů), byli Ludovico di Breme, Giovanni Berchet a Pietro Borsieri.³ Hlavními tématy diskusí byla otázka nutnosti zmodernizovat italskou literaturu (dostat ji opět na evropskou úroveň a psát ji tak, aby odpovídala potřebám současníků), přehodnocení vztahu autor – čtenář, problematika překladů a proměna chápání literární historie. Příspěvkem, který tuto etapu uzavírá, je Manzoniho dopis markýzi d'Azeglio, sepsaný roku 1823, autorem ovšem publikovaný teprve roku 1870.

Takzvaný druhý romantismus (1840-1860) je spjatý se jmény autorů jako Aleardo Aleardi, Giovanni Prati a částečně i Niccolò Tommaseo, kteří ve svých dílech přecházeli k nostalgičtějším, sentimentálnějším a obezřetnějším polohám, v mnohém blízkým *biedermeieru*.

² Roku 1763 vyšel částečný překlad *Poesie di Ossian* (Ossianových básní) z pera Melchiorra Cesarottiho.

³ Kde tomu tak bude možné, budeme se držet překladů děl do češtiny tak, jak je uvádí *Slovník italských spisovatelů*. PELÁN, Jiří (ed.): *Slovník italských spisovatelů*, Praha, Libri, 2004.

Termín třetí romantismus, užitý pro označení milánské scapigliatury, napovídá, že teprve u těchto příslušníků bohémy nacházíme tematické prvky, které v jiných literaturách charakterizovaly romantismus. Ve skutečnosti je však scapigliatura spíše křížovatkou několika hnutí (romantismus, realismus, dekadence), vycházející již ze zcela odlišných inspiračních zdrojů.

Pro účely této práce si jako periodizační dělení zvolíme léta 1816 (článek Madame de Staël) až 1826 (báseň *Sermone sulla mitologia* - Řeč o mytologii - Vincenza Montiho).

Zdroje italské romantické diskuse

Literární epochy nenavazují jednoduše lineárně za sebou, abychom mohli přesně určit nástup romantické poetiky do italského prostředí, je však zřejmé, že nejméně od konce 18. století docházelo postupně k obohacování převládající neoklasicistické estetiky o prvky, které později někteří kritici a kritičky označí za „preromantické“.

Pojem neoklasicismus podle Reného Welleka použil poprvé zřejmě William Rushton, když popisoval spisovatele, kteří svůj styl vytvářeli podle antických modelů.⁴ Jako umělecký směr bývá obvykle spojován se jmény Johanna Joachima Winckelmanna,⁵ Antona Raphaela Mengse,⁶ Josepha Marie Viena⁷ a Jacquese-Louise Davida.⁸

V Itálii se pojmem neoklasicismus zpravidla označuje oficiální estetika doby Napoleonova císařství, charakterizovaná návratem antického estetického ideálu,⁹ silně podpořeným archeologickými objevy, souvisejícími s odkrytím Herkulanea a Pompejí. Jako protipól baroka představoval neoklasicismus koncept umění založený na nápodobě, s jasně vymežitelnými kritérii, na jejichž základě bude každé umělecké dílo posuzováno, přičemž zásadním měřítkem měla být jeho harmonie.

Znovuobjevení nepřekonatelného ideálu sebou ovšem přineslo také silnou nostalgii. Pokud antickým umělcům stačilo napodobovat přírodu, neboť jí byli ještě blízcí, neoklasicistům nezbývalo než imitovat obraz přírody v dílech antických autorů,¹⁰ což s sebou neslo neukojitelný stesk po ztracené vlasti, již bylo staré Řecko.

V Itálii se mimo pojmu neoklasicismus užíval také termín klasicismus, specificky spojený s literaturou. Podle Reného Welleka se tento termín vůbec poprvé objevil právě v Itálii, a to u Giovanniho Bercheta, který se v poznámce ze září 1818 zmiňoval o „pedantské servilitě klasicismu“.¹¹ Jen o pár měsíců později již Hermes Visconti v *Idee elementari sulla poesia romantica* (Základních úvahách o romantické poezii) rozlišoval „obdivuhodný klasicismus starověku“ a „scholastický klasicismus moderních autorů“, a vzhledem k tomu, že jeho práce využíval co inspirační zdroj Stendhal, dá se předpokládat, že se do Francie termín dostal právě přes něj.¹²

⁴ WELLEK, René: *Koncepty literární vědy*, Jinočany, H&H 2005, s. 25. Jde o Rushtonovu knihu *Afternoon Lectures on English Literature* z roku 1863, v níž neoklasicismus spojoval se jmény Alexandera Popea a Johna Drydena.

⁵ Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) - německý historik umění a archeolog. Jeho nejvýznamnějším dílem jsou *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Historie starověkého umění, 1764). Winckelmann, který antické umění popsal v jeho vývojových etapách vzestupu, rozkvětu a úpadku, obrátil pozornost publika zpět k řeckému starověku. Antika byla podle něj synonymem krásy, charakterizované „ušlechtilou prostotou a tichou velikostí“, a Itálii, jako místo bohatých pozůstatků starověku, považoval proto spolu s Goethem didakticky za „univerzitu světa“ (viz Goethova *Italská cesta*).

⁶ Anton Raphael Mengs (1728-1779) – německý malíř.

⁷ Joseph Maria Vien (1716-1809) – francouzský malíř.

⁸ Jacques-Louis David (1748-1825) – francouzský malíř.

⁹ BARONI, Giorgio – PUPPO, Mario: *Manuale critico-bibliografico per lo studio della letteratura italiana*, Torino, Società editrice internazionale 2002, s. 200.

¹⁰ HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*, Praha, Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum 2005, s. 21.

¹¹ WELLEK, René, cit. d. (pozn. č. 3), s. 30.

¹² Tamtéž, s. 30-31.

Neoklasicistický znovuobjevený kult harmonie a prostoty, doplněný antikvářským zájmem o starověk, upomínal v italském prostředí na humanismus 16. století, nicméně obě období se značně liší svými východisky.¹³ Humanismus byl orientován spíše na starověkou kulturou latinskou a soustředěn na filologické otázky, neoklasicismus na kulturu řeckou a umění výtvarná.

V literatuře se antické vzory často dokládaly dodržováním zákona tří jednot a především využíváním mytologických odkazů. Mezi reprezentanty tohoto stylu bývají řazeni Melchiorre Cesarotti, Vittorio Alfieri, Vincenzo Monti, Ugo Foscolo, Ippolito Pindemonte, Giuseppe Parini, Giacomo Leopardi či Pietro Giordani.

Stejně jako napodobování odkazu ztracené řecké vlasti probouzelo nový typ specifické neukojitelné touhy, tak i některá překladová díla představila v Itálii motivy, které otevřely postupně cestu později nastupujícímu romantismu. Nejdůležitější pokus, třebaž bez zásadnějšího uměleckého ohlasu, provedl roku 1763 Melchiorre Cesarotti, když přeložil Macphersonův *Fragment of Ancient Poetry*, pod názvem *Poesie di Ossian figlio di Fingal*, s nimiž do italského prostředí vstoupily obrazy severských mlh, nářků nad mrtvými hrdiny, ponurých nocí u ohně, ale i nábožné úcty před divokou a velkolepou přírodou.¹⁴

Za přechodová bývají považována i díla Vittoria Alfieriho, především jeho divadelní tragédie, tematizující marný boj proti tyranovi, ale i autobiografie *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso* (*Vlastní životopis*), již americko-italský literární historik Franco Fido popsal co italský ekvivalent estetiky Sturm und Drang, kvůli jejímu originálnímu stylu a Alfieriho sebezpodobnění coby vášnivého, neklidného a sebekritického muže, který ničeho nelituje.¹⁵

Poetika neoklasicismu byla v Itálii pomalu opuštěna mezi roky 1813-1815 v souvislosti s nástupem romantismu, někteří kritici a kritičky se ovšem pokoušeli pojmenovat také přechodové období mezi těmito dvěma proudy.¹⁶

Preromantismus (preromanticismo) je jako pojem úzce spjat s teorií Paula Van Tieghema, označující takto „spisovatele, kteří se na sklonku (neo)klasicismu vyznačovali určitými rysy blížícího se romantismu, třebaže v mnoha ohledech zůstávali klasicisty“ a „narodili se většinou v letech 1715-1760“. V Německu bývá k preromantismu řazeno hnutí Sturm und Drang, část tvorby Schillera a Goetheho, v Anglii Wordsworth se svou spiritualizací přírody, a v Itálii Cesarotti, Pindemonte, Alfieri či Monti (tedy titíž, kteří jsou jinými kritiky a kritičkami považováni za neoklasicisty).¹⁸

Prvky, které napovídají blížící se stylovou změnu, mohou být například: vymezení se vůči neměnným ideálům krásy, uctívání přírody, která stojí proti kultuře, melancholická a

¹³ Pojmem klasicismus se v italském prostředí myslí právě 16. století, neoklasicismem reakce na baroko v 18. století, odsud prefix neo-. Nejde nicméně o nijak závazné dělení.

¹⁴ FIDO, Franco: *Alfieri and pre-Romanticism*. In: BRAND, Peter - PERTILE, Lino (eds.): *The Cambridge History of Italian Literature*, New York, Cambridge University Press 1996, s. 394.

¹⁵ Tamtéž, s. 396.

¹⁶ CARDINI, Roberto: *La fine dell'età neoclassica*. In: PETRONIO, Vincenzo: *Antologia della critica letteraria*, Bari, Laterza, 1987/1988, s. 528.

¹⁷ Citováno podle: ČERNÝ, Václav: *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti 4. Pseudoklasicismus, preromantismus, romantismus a realismus. Univerzitní přednášky*, Praha, Academia 2009, s. 12.

¹⁸ Benedetto Croce pro vystižení této nové senzibility, především na příkladu díla Alfieriho, navrhoval pojem "protoromanticismo".

pesimistická citovost, postava výjimečného jedince, řídícího se svými pudy a city, či nostalgie po ztracené primitivní harmonii.¹⁹

V Itálii je termín preromantismus úzce spjat především se jménem literárního kritika Waltera Binniho. Ten jej představil jako umírněný směr druhé poloviny 18. století, jehož díla charakterizuje úzkost nejasných pocitů, kontrastující s obecným pocitem spokojenosti, panujícím v období osvícenství, bolestná touha po absolutnu, nově formulovaný vztah s přírodou, která již není „jen pozadím popisovaného“, ale především výrazem života, jenž v nás vyvolává jedinou možnou odpověď – cit; malátnost a ve vypjatých podobách také oslava smrti, úzkosti a temné melancholie, což prokazovala obliba černého románu.²⁰

Za preromantiky Binni považoval Saveria Bettinelliho, Ambrogia Vialeho, Diodatu Saluzzo di Roèro či Ippolita Pindemonteho, zatímco Alfieri již pro něj byl osobností romantickou. Preromantické období pro Binniho končí rokem 1816, s vypuknutím romantické diskuse.

Proti Binniho teorii vystoupil například Giuseppe Petronio, který se na základě studia Pariniho a Alfieriho domníval, že je kategorie preromantismu zcela zbytečná, protože vztah citu a rozumu tematizoval již neoklasicismus. Také výzvu stávajícím pravidlům literárního provozu nacházel Petronio již u významného literárního kritika Giuseppa Barettiho (1719-1789). Ten ve své práci *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* (Řeč o Shakespearovi a panu Voltairovi, 1777) odmítl divadelní zákony tří jednot s tím, že se umění mnohdy rodí ze zavržení arbitrárních zákonitostí.²¹

Americký literární kritik Joseph Rossi navrhnul proti tezi o preromantismu myšlenku rinnovamenta (obnovení, obrození).

Domnívá se, že klasicismus 18. století prošel v Itálii specifickým vývojem, protože byl jeho ideál klidu, rovnováhy a kázně neustále narušován. Již v 17. století se totiž objevovaly žánry, pro něž antika nenabízela žádný model, a kladl se důraz na originalitu, zejména co se formy týče (Tassoni, Marini). Zdá se tedy, že šlo o jistý druh romantismu. Reakcí na toto dění pak podle Rossiho nemůže být preromantismus, ale rinnovamento – návrat ke zdravé klasické tradici a k literatuře, která není lhostejná vůči sociálním, morálním a náboženským problémům.²²

Představiteli tohoto stylu měli být bratři Verriovi, Cesare Beccaria či Ferdinando Galiani, inspirovaní francouzskými mysliteli 18. století jako byli Corneille, Racine či Molière. Romantismus, který nastoupil na počátku 19. století, dále podněty rinnovamenta rozvíjel – ať již šlo o otázku lidských práv či princip rovnosti –, nešlo tedy o žádný rozchod s tradicí. To spíše rinnovamento bylo potýkáním se s excesivním individualismem barokního období.²³

¹⁹ ČERNÝ, Václav, cit. d. (pozn. č. 16), s. 29-31.

²⁰ BINNI, Walter: *Preromanticismo italiano*, Firenze, Sansoni Editore 1985, s. 9.

²¹ Baretti, který žil dlouhá léta v Londýně, se v tomto zřejmě nechal inspirovat Samuelem Johnsonem a jeho *Preface to Shakespeare* (Předmluvou k Shakespearovi, 1765). Johnson v ní chválil „smíšená“ Shakespearova dramata, ukazující bez morálních cílů zároveň tragické i komické, bez dodržování jednot času a místa. Viz: ABRAMS, Meyer Howard: *Zrcadlo a lampa. Romantická teorie a tradice estetického myšlení*, Praha, Triáda 2001, s. 30.

²² ROSSI, Joseph, The Distinctive Character of Italian Romanticism. 1955, *The Modern Language Journal*, svazek 39, číslo 2, s. 61.

²³ Tamtéž, s. 62.

Co se týče zahraničních vlivů, tak od konce 18. století vládla v Itálii jistá, řečeno s Arturem Grafem, „anglomanie“, související s vysokým počtem anglofonních cestovatelů, relativně běžnou výukou anglického jazyka na italských školách a překlady autorů jako Alexander Pope, Samuel Richardson, James Thompson, Thomas Gray²⁴ a po roce 1821 i Walter Scott, díky němuž byl v Itálii uveden žánr historického románu. Nejvlivnějším autorem pro italský romantismus byl ovšem lord Byron, důvěrně známý nejen díky četným překladům, ale i osobním návštěvám Itálie. Jeho význam byl natolik zřejmý, že se mnohdy zdál jediným vzorem italským romantikům, a proto se proti němu kriticky obraceli příznivci klasicistických pozic a snažili se jeho vliv umenšit. Giuseppe Acerbi například tvrdil, že jedinou věc, kterou má lord Byron s italskými romantiky společnou je „jistý nepořádek a jistá výstřednost v jeho představivosti“, aby dal naopak najevo, že je lord Byron bližší jeho straně, protože si váží Horatia.²⁵

Německá literatura získávala více pozornosti až na počátku 19. století, byl však přeložen Gessner a roku 1781 Goethův *Werther*. Foscolo i Monti obdivovali dílo Schillerovo, Giovanni Gherardini roku 1814 převedl do italštiny Schlegelovy *Über dramatische Kunst und Literatur* (Přednášky o dramatickém umění a literatuře). Značný vliv měly Sismondiovy práce *De la littérature du midi de l'Europe* (O literatuře jihu Evropy) a *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge* (Dějiny italských republik), které upozornily na téma italských středověkých republik, jež se ve své době těšily svobodě a nezávislosti, což se stalo inspirativním pro mnohé autory romantických historických románů či novel, zasazených sice do doby středověku, ve skutečnosti se ovšem vyjadřujících k otázkám nesvobodné Itálie současnosti (*Il Castello di Binasco* Diodaty Saluzzo di Roèro, *I Lambertazzi e i Geremei* Defendenta Sacchiho či *Il Castello di Trezzo* Giambattisty Trazzonioho).²⁶

Z literatury francouzské byl v Itálii velmi rozšířen Rousseau, Chateaubriand, známá byla Madame de Staël (zvláště její *De l'Allemagne*, O Německu) a především divadelní dramata.

Zapomínat přitom nelze ani na význačné návštěvníky a návštěvnice, kteří mohli své italské protějšky ovlivňovat přímo. V Itálii tehdy pobývali lord Byron, Stendhal, Percy Bysshe Shelley s chotí Mary, John Keats, Madame de Staël, Chateaubriand či Goethe. Byla cílem mladých šlechticů, vydávajících se na Grand Tour, stejně tak nadšených zájemců o antiku, inspirovaných Winckelmannem.

Stejně podstatné pro přijetí romantických podnětů byly i domácí podmínky. V Miláně vycházel vlivný časopis *Il Caffè* bratří Verriů, kterému se dařilo mimo šíření osvícenských myšlenek také vést polemiku s klasicismem. Velmi rozšířený žánr autobiografií, inspirovaný také úspěchem děl Rousseauových, nasměroval pozornost opět k nitru jedince. V Miláně a Benátkách konce 18. století prožívala značný rozkvět dialektální poezie, která hrála později značnou roli v diskusi o podobě nového literárního jazyka. Roku 1802 byl publikován první moderní román italské literatury – *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (Poslední listy Jacopa Ortise)

²⁴ MARASCA, Alessandro: *Le origini del romanticismo italiano, questioni preliminari, programmi, precedenti*, Roma, E. Loescher 1909, s. 85.

²⁵ ACERBI, Giuseppe: *Lord Byron non è romantico*. In: BELLORINI, EGIDIO - MUTTERLE, ANCO MARZIO, cit. d. (pozn. č. 1), s. 591.

²⁶ Zatímco Walter Scott upozorňoval, že se mají jeho čtenáři soustředit spíše na zápletku, než na věrnost dobového zobrazení (*Ivanhoe*), v Itálii se mnozí spisovatelé naopak zaklínali historickou pravděpodobností (*verosimile*, byli to např. Francesco Domenico Guerazzi, Giovanni Battista Bazzoni či Carlo Varese). Viz CADIOLI, Alberto: *Romanticismo italiano*, Milano, Editrice Bibliografica 1995, s. 60.

Uga Foscola, v mnohém upomínající na Goethova *Werthera*, ve svých motivacích však značně odlišná.

Tento heslovitý úvod měl v zásadě naznačit, že se jisté předzvěsti romantismu objevovaly v Itálii již před rokem 1816, kdy debata o něm oficiálně započala.

Korpus textů

Když se v předmluvě ke své sbírce esejů *Romantic Europe and the Ghost of Italy* pokouší Joseph Luzzi vysvětlit marginální postavení bádání o italském romantismu v především angloamerickém kontextu, dospívá mimo jiné k závěru, že jde o důsledek toho, že většina zásadních textů italské literatury 19. století není k dispozici v anglickém překladu.²⁷

Nutno ovšem říci, že poměrně obtížnou situaci mají i badatelé a badatelky schopní číst v italských originálech. Navzdory tomu, že jsou dnes k dispozici dvě kritické edice příspěvků k romantické diskusi, nejedná se ani v jednom případě o výběr zcela reprezentativní. Na druhou stranu, jak si povšiml i Mario Puppo, úroveň mnoha příspěvků je skutečně nízká a četné reakce se omezují na krátké novinové články, které není nutné detailněji zkoumat.

První antologii sestavil roku 1943 Egidio Bellorini pod názvem *Discussioni e polemiche sul Romanticismo* (roku 1975 pak byla rozšířena Ancem Marziem Mutterlem). Druhý výběr vydal roku 1950 Carlo Calcaterra pod titulem *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica* (i tato antologie byla přitom později zrevidována, a to roku 1979 Mariem Scottim). Belloriniho-Mutterlova kolekce obsahuje 82 příspěvků, doplněných o básně Carla Porty a překlady čtyř článků z francouzštiny a němčiny. Calcaterrův-Scottiho výběr se skládá z textů deseti autorů, publikovaných mezi lety 1816-1819.

Každá z antologií koncipuje dané téma poněkud jinak. Calcaterra se Scottim zúžili romantickou diskusi na její první fázi, tedy na bezprostřední reakce jednotlivých autorů na článek Madame de Staël a kulturní dění spjaté s Milánem a časopisem *Conciliatore*. Bellorini s Mutterlem časově diskusi rozšiřují až do roku 1826; berou tedy v potaz také kulturní okruh florentský, činnost časopisu *Antologia* a postupný tematický posun diskuse k tématům divadla a mytologie.

Problematický není pochopitelně sám fakt, že se jedná o antologie, které jsou vždy z definice výběrové. Jde spíše o to, že se autoři obou souborů záměrně vyhnuli příspěvkům nejznámějších autorů (Manzoni, Leopardi, u Belloriniho také Berchet), aniž by nejprve přesněji vymezili okruh textů, které podle nich romantickou diskusi definují.²⁸ Vzniká tak představa jakýchsi dvou typů kánonu – explicitního a implicitního –, která badatele a badatelky nutně neustále staví před otázku, co vlastně textově rozumíme romantickou diskusí.

²⁷ LUZZI, Joseph: *Romantic Europe and the Ghost of Italy*, New Haven, London, Yale University Press 2008, s. 18-19. Luzzi také zmiňuje, že v angličtině našel pouze jedinou studii o italské romantické diskusi (s. 227).

²⁸ „I když bylo pole zúženo na jedenáct let, které uběhly mezi roky 1816 a 1826, žeň se ukázala natolik bohatou, že se zdálo rozhodně dobré vynechat z této publikace nejen soukromé dopisy, které byly publikovány a šířeny až o mnoho let později; ale také spisy těch nejznámějších autorů, které, jak již bylo naznačeno výše, byly po prvním vytištění opakovaně vydávány (tj. díla Montiho, Foscola, Bercheta, Manzoniho a jak lze dodat i to, co o romantismu napsal Leopardi, třebaže publikované až později), tím spíš, že mnohé z nich již vyšly (jak tomu bylo u Bercheta), nebo dříve či později vyjdou mezi *Sebranými spisy* daného autora, v edici *Spisovatelé Itálie*.“ [„Ma anche ristretto il campo agli undici anni che scorsero tra il 1816 e il '26, la messe si presentava tanto abbondante, che parve bene escludere senz'altro dalla presente pubblicazione, non solo le lettere private che vennero stampate e divulgate solo molti anni più tardi; ma anche gli scritti di quegli autori più famosi che, come si accennò più sopra, furono più volte ristampati dopo la loro prima apparizione (e cioè quelli del Monti, del Foscolo, del Berchet, del Manzoni, e, si può aggiungere, quello che sul romanticismo scrisse il Leopardi, sebbene abbia visto la luce solo più tardi), tanto più che essi videro già luce (come accadde per quelli del Berchet) o vedranno prima o poi la luce, tra le *Opere* del loro autore, negli *Scrittori d'Italia*.“]. BELLORINI, Egidio – MUTTERLE, Anco Marzio, cit. d. (pozn. č. 1), s. 964-965.

U vědomí odlišného zaměření obou výběrů je však možné říci, že, aniž by byl primární příspěvek zařazen, považují oba autoři za základní texty diskuse mimo jiné Manzoniho *Sul romanticismo* (O romantismu) a *Lettre à monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (Dopis panu Chauvetovi o jednotě času a místa v tragédii), Leopardiho *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (Rozpravu jednoho Itala o romantické poezii) a *Lettera ai Sigg. Compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Stael Holstein ai medesimi* (Dopis pánům redaktorům Biblioteky itality v odpověď na list Madame baronky de Staël Holstein), Montiho *Sermone sulla mitologia* (Řeč o mytologii) a částečně i Foscolovy *Lettere dall'Inghilterra* (Dopisy psané z Anglie) a *Della nuova scuola drammatica italiana* (O nové italské dramatické škole).

Průběh debaty

„Romantické! Romantické! Toto pro italské uši tak nezvyklé slovo, dosud neznámé v Neapoli a šťastné Kampánii, v Římě užívané spíše jen německými umělci, vzbuzuje již nějakou dobu značný rozruch v Lombardii a především v Milánu. Publikum se rozděluje na dvě strany, stojící proti sobě jak bojovný šik, a zatímco my Němci si adjektivem romantické posloužíme, kdykoli cítíme potřebu, u Italů značí dvě nesmiřitelné sekty zvané *romantismus* a *klasicismus*“,²⁹ napsal roku 1818 Johann Wolfgang von Goethe.

Pokusme se tedy nyní představit základní nástin průběhu romantické diskuse v letech 1816-1826. Jako součást přehledu přitom nabídneme také konspekty nejvýznamnějších příspěvků, které by v jiném případě byly jistě redundantní, nicméně nedostupnost primárních pramenů v českých knihovnách nutí myslet i na čtenáře a čtenářky, kteří jinak nemají šanci se s obsahem textů alespoň přibližně seznámit. Zároveň však i takový stručný přehled ukáže, nakolik interpretačně složitým fenoménem mohou tyto polemické příspěvky být.

Italskou diskusi o romantismu symbolicky zahájil článek Madame de Staël *O způsobu a užitečnosti překladů*, otištěný v lednovém čísle časopisu Biblioteca Italiana v roce 1816.

Týdeník Biblioteca italiana začal vycházet v Miláně z popudu polního maršála Heinricha hraběte von Bellegarda (1756-1845), jenž byl v letech 1815-1816 místokrálem Lombardsko-benátského království. Vedení časopisu, jehož cílem mělo být vylepšení obrazu restaurační politiky Rakouska v očích Italů³⁰ a podpora radikálních intelektuálů, zklamaných Napoleonem,³¹ bylo nejprve nabídnuto Ugovi Foscolovi, ten je však nakonec nepřijal.³²

²⁹ [„Romantico! Romantico! Questa voce strana per le orecchie italiane, sconosciuta finora in Napoli e nella felice Campania, in Roma usata tutto al più fra gli artisti tedeschi, muove da qualche tempo gran rumore in Lombardia e particolarmente in Milano. Il pubblico si divide in due partiti che si stanno incontro in ordine di battaglia, e mentre noi tedeschi ci serviamo tranquillamente dell'aggettivo *romantico*, quando ne abbiamo occasione, indicano gl'italiani due sette irreconciliabili con le denominazioni di *romanticismo* e di *classicismo*.“] Johann Wolfgang von Goethe: *Classici e romantici lottano accanitamente in Italia* (z roku 1818, pro Antologii z prosince 1825 vybral a přeložil Enrico Mayer). Tamtéž, s. 954-5.

³⁰ Giuseppe Acerbi o svém úkolu vedoucího redakce napsal: „Non devo celarli inoltre che il governo vuole servirsi di questo giornale, il quale per la sua istituzione presenta un punto di riunione a tutta l'Italia letterata, per parlare al pubblico e per rettificare le opinioni erronee sparse in tutte le forme del cessato governo. Questo scopo deve servirli di guida nella direzione.“ [„Nemohu zatajit také, že si vláda chce tímto časopisem posloužit, neboť svou formou představuje místo setkání celé vzdělané Itálie, aby oslovila publikum a opravila mylné názory, šířené v různých podobách padlou vládou. Tento účel by měl sloužit jako vodítko vedení.“]. CIPOLLA, Costantino: *Belfiore. I. I Comitati insurrezionali del Lombardo-Veneto ed il loro processo a Mantova del 1852-3*, Milano, FrancoAngeli 2006, s. 44.

³¹ BRAND, Peter - PERTILE, Lino (eds.), cit. d. (pozn. č. 13), s. 399.

³² Foscolo na projektu časopisu, který se měl původně jmenovat Documenti di letteratura (Literární dokumenty), skutečně pracoval; sestavil i jeho program, Parere sulla istituzione di un giornale letterario (Názor na instituci literárního časopisu). Politické implikace celé záležitosti jej však donutily se časopisu vzdát. Coby důstojník by musel navíc přísahat také věrnost Rakousku. Druhým osloveným byl pak Vincenzo Monti. Více informací: ARATO, Franco, Tra età dei lumi e restaurazione: Giuseppe Acerbi. *Giornale storico della letteratura italiana*, 1994, číslo 171, s. 499.

Vedením byl proto pověřen Giuseppe Acerbi,³³ jehož v redakci doplnili Vincenzo Monti,³⁴ Pietro Giordani a Scipione Breislack.³⁵ Časopis měl být otevřen nejen literatuře, ale i přírodním vědám a uměním, a své přispěvatele poměrně štědře, i když nespolehlivě honoroval.³⁶ Jako vzor týdeníku sloužila ženevská Bibliothèque Britannique a částečně i milánské Caffè.

Od samého počátku byl časopis díky své vysoké úrovni pozitivně přijímán, ekonomicky se mu však nikdy příliš nedařilo. Poté, co koncem roku 1816 přestala lombardská města týdeník povinně odebírat, podařilo se jen málokdy získat více než pět set ročních předplatných.³⁷ Získal si nicméně velkou pozornost již svým prvním číslem, které vyšlo v lednu 1816 a nabídlo v překladu Paola Giordaniho článek Madame de Staël *O způsobu a užitečnosti překladů*, jenž v Itálii odstartoval debatu o romantismu. Sám Acerbi o článku napsal jen, že „dal vzniknout mnohým literárním povykům, ale ne bez užitku obezřetným pozorovatelům, vedeným jen láskou k pravdě“.³⁸

Madame de Staël – Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni (O způsobu a užitečnosti překladů, leden 1816).

Překlady jsou užitečné, protože jen málo děl je dokonalých a invence obecně vzácná. Výměna idejí prospívá všem. Není možné znát všechny jazyky, a sláva, založená na imitaci, je krátkodobá. Četba v překladu obohacuje rodný jazyk a jeho obraznost. Umělecká díla uchovávají ducha své doby (zvyky, tradice, názory). Překlad má být dostatečně volný, aby odpovídal cílovému jazyku, ale měl by zároveň uchovat poetiku a krásu originálu. Z tohoto důvodu je například lepší překlad Homéra od Vincenza Montiho než od Johanna Heinricha Vosse. V budoucnu se možná v Itálii nikdo ani nebude chtít Montimu vyrovnat a nabídnout vlastní verzi. Italové by měli především překládat současné anglické a německé básníky, nemohou se spokojit jen s antickou mytologií. Neznamená to, že mají napodobovat nové vzory, spíše se oprostít od těch starých. Užitečný by byl i překlad Shakespeara, protože divadlo nemusí být jen frivolní zábavou, jak je v Itálii zvykem. Může i vzdělávat lid. Každý národ má nějakou

³³ Giuseppe Acerbi (1773-1846) – vystudovaný právník, cestovatel, novinář a diplomat. Pod vlivem jezuitského spisovatele Saveria Bettinelliho si osvojil klasicistický vkus, anglofilství, nechuť k Dantovi a bezpečnou znalost antických a italských klasiků. Člen zednářské lóže. Během svých cest navštívil Anglii, Švédsko, Finsko, Laponsko, Rakousko, ale i Karlovy Vary. Jeho zájem o lidovou slovesnost (zejména severskou) byl ve své době v Itálii neobvyklý. Jeho nejvýznamnější prací je *Viaggio al Capo Nord fatto l'anno 1799 dal sig. cav. Giuseppe Acerbi* (Cesta na severní pól, podniknutá roku 1799 panem rytířem Giuseppem Acerbim) z roku 1832. Redakci Bibliotecy Italiany vedl v letech 1816-1825.

³⁴ Acerbi s Montim příliš nevycházeli. Acerbi o něm napsal: „Fatta una visita al celebre Monti; m'ha letto il dialogo contro il Vocabolario di Verona il cui autore [padre Cesari] fu più volte trattato da frataccio e con molti termini ingiuriosi. Questo poeta è assai picciolo letterato daltronde e non si anima che quando si parla de' suoi nemici e delle sue brighe letterarie.“ [„Navštívil jsem slavného Montiho; četl mi dialog proti veronskému slovníku [veronské edici slovníku Vocabolario dell' Crusca – pozn. IP], jehož autora [otce Cesariho] opakovaně napadl co fráterníka a dalšími potupnými jmény. Tento básník je vůbec literárně dost nepatrný a nezajímá ho nic, než mluvení o jeho nepřátelích a literárních půtkách.“] ARATO, Franco, cit. d. (pozn. č. 29), s. 383. Rakouská vláda musela Acerbiho dokonce upozornit, aby se svými útoky na Montiho skončil (tamtéž, s. 516). Monti byl také jedním z kandidátů na vedení redakce, ale odmítnul.

³⁵ Scipione Breislack (1750-1826) – geolog a přírodovědec. Založil první muzeum minerálů v Římě. Po neshodách s Acerbim z redakce Bibliotecy Italiany odešel.

³⁶ ARATO, Franco, cit. d. (pozn. č. 29), s. 502.

³⁷ Tamtéž, s. 502.

³⁸ Tamtéž, s. 505. [„...ha dato luogo a molti tumulti letterari, ma non senza utilità de' sagaci osservatori guidati da solo amore del vero.“] O dva roky později Acerbi na téma překladů v předmluvě Bibliotecy Italiany napsal, že je nutné, aby se Itálie otevřela současným proudům myšlení, k čemuž jí nejlépe napomohou překlady z živých evropských jazyků.

silnou stránku a v Itálii jsou to umění a literatura. Italové by se tedy na ně měli soustředit, jinak by mohli upadnout v „hluboký spánek, z něž je ani slunce neprobudí.“

Madame de Staël, známé francouzsko-švýcarské literátce, nebyly diskuse o literatuře cizí. Ve svém díle i v rámci salonu, který vedla, propagovala ideje německého romantismu a šířila povědomí o anglické kultuře.

Jih versus Sever

Myšlenky, které představila ve svém příspěvku pro *Biblioteca italiana*, částečně předznamenala již její práce *O Německu* (1810/1813). Inspirována Herderem,³⁹ odlišila literatury Severu a Jihu, což se v pozdější italské diskusi ukázalo jako mimořádně nosné téma. Latinský Jih charakterizovala jako písemnictví formální, konvenční a klasické, germánský Sever naopak jako původní a nezávislý. Pojem klasický přitom nechápala jako synonymum pro dokonalost, ale jako označení vztahující se ke starověku, především k antice. Romantické zase pro ni bylo umění, zrozené s nástupem křesťanství a svázané s tradicí rytířství.⁴⁰ Protože však estetický relativismus, který z této představy plyne, mohl zabraňovat docenění uměleckých děl jiných národů, hledala Madame de Staël východisko v literárních překladech. Ty nejen, že pomáhaly překonat obtížné učení se cizím jazykům (zvláště němčinu), ale umožňovaly především snazší šíření myšlenek a jejich porozumění.

Tak jako Francouze vybízela, aby četli německé a anglické autory, čímž měli dosáhnout osvobození se od klasických konvencí,⁴¹ k nimž měli jako dědici antické kultury blízko, ale co autory je vzdalovaly od širšího publika a především „citů národa“, stejně se rozhodla poradit i Italům.⁴² Zatímco však ve Francii dosáhl spis *O Německu* kladného ohlasu a otevřel cestu druhé vlně francouzského romantismu, v Itálii byly reakce poněkud rozporuplnější.

Tamním čtenářům přitom Madame de Staël nebyla v dané době neznámá. Itálii navštěvovala, přátelila se s italskými literáty, v překladech vyšly její knihy *Corinne ou l'Italie* (Corinne, čili Itálie)⁴³ a *O Německu*.

V příspěvku pro *Biblioteca italiana* zopakovala radu, že je třeba překládat z moderních jazyků, zapojit se do evropské výměny idejí a opustit neoklasicistní kulturní provincialismus. Aniž by pojem romantismus v textu zazněl, představila principy své kulturní koncepce, zřetelně inspirované německými teoretiky romantismu – volání po jedinečnosti a pravdě v umění, opuštění zastaralého mytologického aparátu ve prospěch živého jazyka či přijetí estetických

³⁹ Herder popisuje v *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (Myšlenkách o filosofii dějin lidstva) Němce jako melancholický národ, charakterizovaný bojovností, svobodou a nezávislostí. Italská poezie je pro něj zase nesena ideou lásky, harmonie, rafinovaných mravů i jazyka.

⁴⁰ STAËL-HOLSTEIN, Madame the Baroness de (Anne-Louise-Germaine): *Germany. With notes and appendices by O. W. Wight*, New York, H. W. Derby 1861, s. 198-199.

⁴¹ Klasických, tj. arbitrárních, nicméně obecně přijímaných pravidel, odvozujících svou legitimitu (ne vždy oprávněně) od antické tradice.

⁴² „Avšak poezie psaná jako imitace klasiků, jakkoli dokonalá ve své formě, bývá jen zřídka oblíbená, protože v dnešní době nemá již žádného napojení na naše národní city.“ [„But the poetry written in imitation of the ancients, however perfect in its kind, is seldom popular, because, in our days, it has no connection whatever with our national feelings.“] Tamtéž, s. 200.

⁴³ De Staël v hrdince románu *Corinne, čili Itálie* (1807) hledala specifické rysy italského charakteru a ženskoformerek. V Itálii konce 18. století byli značně ceněni takzvaní improvizátoři, mezi nimiž byly i ženy. Před shromážděným davem na veřejných prostranstvích improvizovali básně na různá témata, a ztělesňovali tak představu básníků vedených božskou inspirací, známou již z antické tradice. Zřejmě nejvýznamnějšími byli Francesco Gianni (1750-1822) a Teresa Bandettiniová (1763-1837).

podnětů severních literatur –, jež by bylo záhodno do italského písemnictví implementovat, pokud chce být relevantní součástí světové republiky literatury.

Mimo samotné vize dvou geograficky podmíněných uměleckých typů (germánský Sever a latinský Jih) zaujala italské intelektuály především témata překladu a role čtenářů.

Překlady

Madame de Staël se podobně jako později Giovanni Berchet domnívala, že jsou jazyky vzájemně prostupné, a není proto problém z nich navzájem překládat. Pro čtenáře jsou překlady důležité nejen proto, že nelze obsáhnout všechny jazyky světa, ale protože jediné četba v rodném jazyce přináší potěšení a důvěrné obeznámení s textem. Překladatel proto může s výchozím materiálem zacházet poměrně volně, neboť jeho úkolem je adekvátně jej převést do vlastního jazyka. Důležité je jen zachovat duch originálu.

Při veškerém důrazu na nutnost modernizace italského literárního života zaujme v argumentech Madame de Staël přesvědčení, později kritizované Leopardim, že jsou jisté umělecké výkony (jako třeba překlady Vincenza Montiho) v zásadě nepřekonatelné. Autorka totiž v jiných svých textech opakovaně vyjadřovala víru v neustálé zdokonalování lidského ducha. Zdá se tak, že podněty z jiných literatur a vzájemná kulturní výměna mohou sice přispět k pokroku civilizace, jednotlivých aktů umění se však tato zdokonalitelnost netýká, a to zřejmě ani při změně historicko-spoločenských podmínek. Překvapivé je i přesvědčení o vzájemné neproblematické přeložitelnosti jazyků, když autorka sama zároveň jazyky chápe jako vyjádření národního charakteru.

Čtenáři

Dalším tematickým okruhem, jemuž se dostalo na italské straně mnohých odpovědí, byla otázka literatury a role čtenářů. Madame de Staël zastávala názor, že literatura má sloužit vzdělávání veřejnosti, což tedy znamenalo, že konzumentem písemnictví by nově neměla být již jen klasicky vzdělaná elita, ale spíše stále více se prosazující měšťanská třída.

Přes v zásadě vlídný tón, značně zjednodušující pohled na krizi italské kultury a poněkud naivní strategii na její překonání vyvolal článek Madame de Staël v Itálii debatu o nové podobě písemnictví a kulturního života, která trvala několik let.

Ne všechny reakce přitom byly vstřícné. Vzhledem k tomu, že se autorka v Itálii těšila poněkud kontroverzní pověsti, stalo se, že byly mnohé kritiky vůči článku vedeny spíše po osobní rovině, což souviselo i s tím, že byla žena. V Itálii byl literární provoz především mužskou záležitostí, a třebaže se mnohé ženy věnovaly překladům či poezii, nestávaly se zpravidla součástí kulturního establishmentu. Florentský časopis *Le Novelle Letterarie* tak například v odpověď na článek o překladech naznačoval, že autorku v jejích názorech ovlivňují její milenci, neboť je sama nízké inteligence a vyvolává spory jen proto, aby se něco dělo, přičemž pohrdá Itálií a jejími poezií.⁴⁴

K problematickému vnímání osoby Madame de Staël přispěla i její dřívější díla, v nichž se zabývala Itálií. Ugo Foscolo o její *Corinne*, jednom z nejvlivnějších zpodobnění Itálie a Italů

⁴⁴ BELLORINI, Egidio – MUTTERLE, Anco Marzio, cit. d. (pozn. č. 1), s. 11-15.

v 19. století, prohlásil, že jde o soudy „ženy, která se na Italy dívá z pádícího kočáru“.⁴⁵ Jiní kritici se zase domnívali, že de Staël tvrdila „věci zřejmé a předvídatelné a nespravedlivě pomlouvala italskou kulturu svými náhodnými a falešnými soudy“.⁴⁶ Nabyli totiž dojmu, že de Staël vidí Itálii jako zaostalou a pedantskou, z čehož by ji mohlo zachránit jen následování zahraničních vzorů.

Co se týkalo nutnosti překladů, nebyla skutečně kritika Madame de Staël zcela na místě, jak si ostatně povšimnul i Giacomo Leopardi. Jedním z průvodních znaků kosmopolitního kulturního života v Itálii 18. století byl totiž právě značný počet překládaných děl, koneckonců většina uváděných divadelních her byla francouzských. Jak již bylo zmíněno, Melchiorre Cesarotti převedl roku 1763 do italštiny *Ossianovy zpěvy*, Giovan Giorgio Alberti básně Edwarda Younga (1786), Aurelio de' Giorgi Bertola *Idyly* švýcarského básníka Solomona Gessnera (1790), tedy díla uvádějící do Itálie již novou romantickou senzibilitu.

Obdobně rozporuplný byl i politický aspekt důrazu na vyhledávání zahraničních vzorů. Pokud totiž rakouskou vládou schválený a placený časopis vyzýval k přijetí německého kulturního modelu na úkor italské tradice, mohlo to snadno působit jako „gesto kulturního imperialismu“⁴⁷ a vyvolat diskusi, i když takové vyznění bylo v přímém rozporu s názory Madame de Staël, která naopak v překladech nacházela nástroj k posílení národních jazyků, okysličení intelektuálního života a překonání kulturní soběstačnosti.

První vážnou odpověď na článek o překladech nabídnul Pietro Giordani, který byl zároveň autorem jeho překladu.

Pietro Giordani – Un italiano risponde al discorso della Staël (Ital odpovídá na stat' Madame de Staël, duben 1816)

Není důvod si nevyslechnout oprávněnou kritiku. Vzdělání skutečně tříbí mysl; divadlo by mělo být i užitečné a vzdělávat; mytologické odkazy nemusí být již srozumitelné a mnohá jejich zpracování jsou nudná. Je ale třeba si uvědomit, že i neustálá pozornost antické kultuře nese své plody. Filolog Angelo Mai objevil korespondenci Marca Cornelia Fronta. Historik Gaetano Marini vydal sbírku papyrů a nastavil standard jejich zkoumání. Archeolog Ennio Quirino Visconti sepsal první práci o římské ikonografii. Estetickému pojednání Della ragion poetica (O básnické pravdě, 1708) Gian Vincenza Graviny tleskala celá Evropa a to i proto, že vykazovalo hlubokou znalost antického světa. Italové by tedy i nadále měli studovat latinu a řečtinu, vždy tím vynikali. Je pravda, že se dnes příliš mnozí věnují poezii (zejména psaní sonetů), aniž by k tomu měli potřebný talent. Ti by se měli věnovat raději studiu, či jinak prospívat vlasti. Je ovšem otázkou, zda mezi tyto užitečné činnosti patří i překlady z cizích literatur. Není potřeba novinek, umění má přinášet krásu (a věda pravdu). Krása nemá vývoj,

⁴⁵ „Metafyzika tuto ženu svedla, aby při pohledu z pádícího kočáru pronikla v mrknutí oka do zvyků, názorů, literatury a útrob národů.“ [„La Metafisica sedusse la stessa donna a galoppare seco in carrozza, e penetrare in un voltar d'occhi negli usi, nelle opinioni, nella letteratura, e nelle viscere delle nazioni.“]. FOSCOLO, Ugo: *Lettere scritte dall'Inghilterra*. Oddíl Romanzi I.

Dostupné

<http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001197/bibit001197.xml&doc.view=print&chunk.id=0&toc.depth=1&toc.id=0> z:

⁴⁶ [„...cose ovvie e scontate o denigrasse ingiustamente la cultura italiana con asserzioni arbitrarie e false.“] SANTORO, Mario: *La polemica classico-romantica in Italia. Lezioni dell'Anno Accademico 1962-63*, Napoli, Liguori 1963, s. 51.

⁴⁷ FERBER, Michael (ed.): *A Companion to European Romanticism*, Malden, Blackwell Publishing 2005, s. 246.

ta se rozeznává a prociťuje. Cizí podněty italské umění kontaminují, oboje pak ztrácí čistotu. Italové sice mohou podněty ze Severu studovat, budou jim však cizí a italskou kulturu neobohatí. Jsou vzájemně neslučitelné. Vyznavači Johna Milтона, Friedricha Gottlieba Klopstocka či Ossianových zpěvů nakonec neznají Danta a přesto ho odsuzují, což je Angličanům a Němcům k smíchu. Pokud je dnes italská literatura v úpadku, je to tím, že se málo kultivuje její vlastní minulost. Napodobování cizích vzorů jen vzdaluje od kořenů a možnosti excelovat na vlastním poli, a stejně si je nelze ani plně osvojit.

Pietro Giordani (1774-1848), vystudovaný právník, který sice jistý čas strávil v řádu benediktinů, později však dospěl k laickým a osvícenským postojům, byl svými současníky považován za modelového zastánce klasicismu v Itálii.⁴⁸ Bylo tomu tak zejména díky jeho rétorickým schopnostem, inspirovaným latinskými vzory, obdivu k umělcům typu sochaře Antonia Canovy a oslavě Napoleona Bonaparta.⁴⁹ Polemický text, který napsal v odpověď na článek *O způsobu a užitečnosti překladů* ovšem prokazuje, že se v určitých bodech s proponovanými impulsy romantismu shodoval.

Souhlasil například s potřebou oživení italské literatury. Cestu ovšem spatřoval v návratu k „přirozenosti“, k vlastním kořenům národní kultury. Odmítal zastaralý systém školství, určený elitám, ovládaný katolickou církví, s důrazem na výuku v latině. Sám znalec starořečtiny i latiny, považoval za důležité, aby hlavním vyučovacím jazykem byla italština. Cizí jazyky měli podle něj studovat pouze zájemci.

Jazyk

Opatrný byl Giordani naopak v otázce dialektů. Vzhledem k tomu, že považoval za nutné, aby byla literatura užitečná, uznával, že nářeční texty mohou italštině nepřivýklým čtenářům zpočátku pomoci osvojit si složitější koncepty. Protože však zdroj obnovy Itálie viděl (v souladu s romantiky) v kultuře, definované jedním národním jazykem, odmítal dialekty s tím, že rozdrobují italskou soudržnost, a proto mají být nahrazeny italštinou.⁵⁰

Na rozdíl od romantiků ale Giordani nepovažoval za nutné italštinu modernizovat. Nutnost nového literárního jazyka, který by byl schopen reflektovat současnost, se přitom ukázala být jedním z klíčových témat romantické polemiky, třebaš tím nebyla nijak novátorská.

Diskuse o národním jazyce totiž v Itálii v zásadě probíhala již od 16. století, kdy Pietro Bembo ve svém traktátu *Prose della volgar lingua* (Pojednání o lidovém jazyce, 1525) navrhnul jako základ společného jazyka florentštinu, napodobující styl velkých autorů Trecenta, jako byli v poezii Francesco Petrarca a v próze Giovanni Boccaccio. Obdobné puristické snahy se objevovaly i na konci století osmnáctého, kdy někteří klasicisté jako Antonio Cesari (1760-1828) začali opět prosazovat archaický jazyk básníků 14. století jako jediný akceptovatelný v literatuře.⁵¹

⁴⁸ TIMPANARO, Sebastiano: *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano. Testo critico con aggiunta di saggi e annotazioni autografe. A cura di Corrado Pestelli. Introduzione di Gino Tellini.* Firenze, Le Lettere 2011, s. 39.

⁴⁹ Giordani roku 1807 pronesl *Panegirico alla sacra maestà di Napoleone il grande* (Chvalořeč na Jeho Veličenstvo velkého Napoleona), zřejmě s úmyslem získání místa na bolognské univerzitě. Viz CANZONA, Franco Carmine: *Pietro Giordani e la polemica classico-romantica*, Montréal, McGill University 1974, s. 9.

⁵⁰ Jak šířeji rozvedl ve své recenzi na dílo milánsky písničho básníka Domenica Balestrieriho (1714-1780). Biblioteca italiana, 1816, s. 173-179. Časopis je dostupný online na: <http://anno.onb.ac.at/anno-suche/#searchMode=simple&resultMode=list&from=1>. Za tento Giordaniho odpor k dialektům mu dialektální básník Carlo Porta věnoval dvanáct výsměšných milánsky psaných sonetů. Sám totiž v nářečí viděl naopak výraz lidu a možnost realistického ztvárnění.

⁵¹ BRAND, Peter - PERTILE, Lino (eds.), cit. d. (pozn. č. 13), s. 408.

Také Giordanimu se návrat k jazyku Trecenta zamlouval. Byl si však vědom neuskutečnitelnosti této ambice, už proto, že by jazyk nutně ztratil svou komunikační funkci a neodpovídal by potřebám své doby.⁵²

Severní inspirace

Důraz na rozšíření italštiny však pro něj byl důležitý i jako vymezení se proti v té době kulturně dominantní francouzštině. V souladu s tímto přesvědčením tedy neuznával požadavek Madame de Staël na přijetí severní inspirace, překlady z moderních jazyků a připojení se Itálie ke světové republice literatury. Cizí vliv by podle něj jen poškodil „italskost“, specifickou tím, že vychází z antických kořenů, a vedl k zapomenutí dosavadní tradice. Předmětem literatury mělo být krásné (oproti pravdivému, jímž se zabývá věda) a třebaže odmítal využívání mytologického aparátu, považoval za nutné současnou estetiku neustále poměřovat s tradicí antickou, jíž byla italská literatura dědicem.⁵³ Nesdílel proto ani představu o zdokonalitelnosti a vývoji, protože tyto vzory překonat nelze. Zatímco věda neustále postupuje dopředu, umění dosáhne v jistém okamžiku dokonalosti a pak již jen „odpočívá.“ Giordanimu se zdálo, že více než cizí vzory chybí Itálii píle, s níž by studovala řecké a římské klasiky, kteří jsou přitom povaze Italů bližší. Dalším z důležitých témat, které Giordani otevřel, byla otázka předmětu literatury a divadla. Podobně jako de Staël i on považoval divadlo za důležité kvůli jeho výchovné funkci. Domníval se však, že obnova musí nastat zevnitř, na základě zdrojů italské kulturní tradice, nikoli přes překlady. Severní inspirace byla podle něj s tou italskou zcela nekompatibilní, ve svém odmítání užitečnosti překladů coby představení zahraničních podnětů však zaměňoval inspiraci s nutností imitace.⁵⁴

Jak bylo naznačeno, Giordaniho snaha o uchování hodnot a témat, které považoval za univerzální a vzhledem k jejich původu v antické tradici i za nepřekonatelné, v sobě ukrývala i politickou implikaci. Důraz na národní jednotu, italské vzory místo německých (v době habsburské vlády nad Lombardií) a odpor vůči upevňování katolických pozic napovídají, proč byl Giordani později pronásledován policií a kvůli neshodám s Giuseppem Acerbim nucen opustit redakci Bibliotecey italianiy.

V celé Giordaniho reakci na článek Madam de Staël nicméně ani jednou nezazní výrazy „romantismus“ či „romantický“, s těmi v rámci diskuse přichází až Ludovico di Breme.

Ludovico Pietro Arborio Gattinara di Breme – *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani* (O nespravedlnosti některých italských literárních soudů, červen 1816).

Brání oprávněnost soudů Madame de Staël. Za nebezpečnější než překlady považuje nereflektovanou tendenci Italů imitovat jakoukoli cizí módu. Nemá smysl klást proti kritice současných poměrů zásluhy předků. Dle barončiny rady by Italové měli vlastní poetiku spíše oživit, tak aby mohli být příkladem i nyní. Přijetím nových podnětů se nestanou horšími Italy, vždyť řeč vždy odráží proměnu myšlení a citění v čase. Dnes jsou však Italové poněkud apatičtí a líní, svá zkoumání omezují jen na autoritou posvěcený okruh témat z dávné minulosti. Zdá se, že přestali myslet ve vlastním jazyce, který proto začal nutně upadat, a výsledky jejich práce jsou pak zmatené, nejasné, plné hnidopišství. Také publicistika je na nízké úrovni, navzdory svobodě tisku. Kritici veškerou energii napínají jen do invektiv, což nepomáhá pověsti země,

⁵² TIMPANARO, Sebastiano, cit. d. (pozn. č. 44), s. 58.

⁵³ Využití mytologických motivů kritizoval Giordani například u Danta Alighieriho. Z jeho Božské komedie upřednostňoval Peklo, protože se mu ostatní části zdály příliš zatížené teologií a filosofií. CANZONA, Franco Carmine, cit. d. (pozn. č. 45), s. 9.

⁵⁴ SANTORO, Mario, cit. d. (pozn. č. 42), s. 58.

...která dala světu učebnici dobrých mravů.⁵⁵ Ve Francii jsou účastníci polemik kultivovanější. Italové by se měli upamatovat, že jsou potomky Alighieriho, Petrarce, Ariosta a Tassa. Není důvod k pouhému napodobování antických vzorů, jak je tomu v Itálii zvykem od dobytí Byzance Turky. Každý umělec je tvůrcem, rivalem přírody, co se týče tvoření. Je její součástí a interpretem, proč se tedy omezovat na její imitaci. Tvrzení Madame de Staël, že v Itálii již zřejmě nikdo nebude chtít po Montim znovu překládat Homéra, je i proto nepravděpodobné.⁵⁶ Pokud publikum text de Staël správně pochopí, jen se potvrdí její předpověď, že tak „poetická země jako Itálie se může vydat jakoukoli cestou. Pokud neztratila své dávné hodnoty, měla by být vždy ve všem první.“⁵⁷

Markýz Ludovico di Breme (1780-1820), duchovní a znalec arménštiny, jehož Stendhal popsal jako „vůdce italských romantiků“, je považován za autora prvního manifestu italského romantismu. Svůj příspěvek však již vydal samostatně, nikoli na stránkách Bibliotecy italyany.

S Madame de Staël se dobře znal, roku 1816 strávil více než měsíc na jejím zámku v Coppetu u Ženevy, kde se seznámil s A. W. Schlegelem a J. C. L. de Sismondim. Jistý čas byl i přítelem Byronovým, kterého spolu se Stendhalem u sebe hostil v Miláně.

Původnost literární tvorby

Ve svém textu se di Breme klonil k romantickým pozicím, i když romantismus pro něj spíše než svébytnou estetiku a poetiku představoval literární žánr, odvíjející se od křesťanství, který se již nespolehá na „pouhou znalost věcí vysněných před třemi tisíci lety, ale schopný vyjádřit všechny ty dojmy, ty pocity, které se rodí v citlivé a hloubavé mysli člověka vlivem našich duchovních náboženství, společenského pořádku, kultu zdvořilosti, jímž uctíváme ženy, umění, nekonečného poznání, jehož jsme dosáhli“.⁵⁸

Na základě tohoto kulturního relativismu, který vychází z Vica a Gian Vinceza Graviny,⁵⁹ navrhoval di Breme odlišit poezii „starou“ a „moderní“, protože nemá smysl napodobovat antické autory, když proměna doby sebou přináší nutně také změnu citění a myšlení. Moderní, romantickou sensibilitu di Breme nachází již v dílech Dantových, Petrarcových, Ariostových a Tassových, čemuž se o dva roky později vysmíval Giuseppe Acerbi s tím, že jsou tedy Italové romantiky již čtyři sta let, aniž by o tom věděli.⁶⁰

Di Breme však kladl důraz na nutnost celkové kulturní obnovy Itálie, proto vyzýval k opuštění nápodoby tradičních vzorů a k modernizaci literárního jazyka, jež by dokázal oslovit

⁵⁵ Jde o traktát *Galateo* (Il Galateo ovvero de' costumi) Giovanniho della Casa z roku 1558.

⁵⁶ *Illiadu* přeložil do italštiny roku 1786 Melchior Cesarotti, po něm následovaly pokusy o překlad Francesca Boarettiho, Giacoma Casanovy či Uga Foscola. *Odyseu* do italštiny v té době převedl Ippolito Pindemonte (1805). Německé překlady Johana Henricha Vosse byly publikovány 1781 (*Odysea*) a 1793 (*Illias*).

⁵⁷ [„Mi pare che in un paese tutto poetico, che vanta la lingua più nobile ed insieme la più dolce, tutte le vie diverse si possano tentare, e che, sinché la patria di Alfieri e di Monti non ha perduto l'antico valore, intutte essa dovrebbe essere la prima.“] BELLORINI, Egidio – MUTTERLE, Anco Marzio, cit. d. (pozn. č. 1), s. 52.

⁵⁸ [„...alla sola erudizione di cose sognate tre mille anni fa, ma capace di esprimere di per sé tutte quelle impressioni, tutti quegli effetti che sono generati nelle facoltà sensibili e contemplative dell'uomo dalle nostre religioni spirituali, dalle forme socievoli, dal dignitoso culto che tributiamo alle donne, dalle arti, dai saperi infinitissimi di cui siamo in possesso.“] Tamtéž, s. 43.

⁵⁹ FERBER, Michael (ed.), cit. d. (pozn. č. 43), s. 246.

⁶⁰ [„Se i romantici confessano che i migliori modelli del loro genere sono la Divina Commedia, la Gerusalemme, l'Orlando, e tanti altri, noi li ringrazieremo, come il Gentilhomme Bourgeois di Molière ringrazia il maestro di filosofia. Noi eravamo dunque romantici da quattro secoli senza saperlo.“] BELLORINI, Egidio – MUTTERLE, Anco Marzio, cit. d. (pozn. č. 1), s. 248.

současníky bez prostředníka literárních konvencí.⁶¹ Sami velcí mistři jako Dante či Petrarca nikoho nenapodobovali. Obdobně není nutné napodobovat ani přírodu, jak radili neoklasicisté, spíš pochopit člověka jako integrální součást přírody a obrátit pozornost k jeho nitru. Každý autor, který se nebojí vlastní individuální kreativity, je podle di Breneho přírodě coby tvůrce rovný a jako takový s ní má soutěžit o možnost překonání vlastních limitů a dosažení nekonečna, nakolik to jen bude možné.⁶²

Di Breme tímto vyjádřil svůj postoj k otázkám, která se v rámci diskuse ukázaly jako zásadní – problému původnosti tvorby, hledání moderní italské identity a jejích kořenů, doložených kulturní tradicí, a přihlášení se ke specifickému legitimizujícímu zdroji inspirace.

Stejně jako později Berchet či Visconti, částečně Leopardi, považoval di Breme za naprosto zásadní klást důraz na původnost literární tvorby, bez nutnosti následovat arbitrárně zvolená pravidla, která nebyla dodržována ani v době jejich vzniku. Na příkladech Danta či Petrarce navíc prokazoval, že je tento požadavek zcela v souladu s italskou tradicí.

Užitečnost umění

Nová literatura měla podle něj také přispívat k obrodě ducha, protože di Breme podobně jako de Staël věřil ve zdokonalitelnost, a spatřoval v umění nástroj obecného vzdělávání a nositele morálních hodnot. Vzorem tohoto nového pojetí mu byl Byron, se svou „patetickou literaturou“, která ukazuje lidské nitro a citovost,⁶³ ale i nijak zajímavá lyrika Diodaty Saluzzo di Roèro (1774-1840). Hlavními nepřáteli naopak byli pokrytecký nacionalismus, gramatický pedantismus a formalismus, a zlovyk urážet zahraniční umění a umělce.⁶⁴

Po smrti di Breneho uveřejnil jeho přítel Carlo Botta (1766-1837) v časopise *Antologia* dopis, v němž vysvětloval, proč není zastáncem romantismu.⁶⁵ Považoval jej za pouhou bláznivou módu, napodobující Němce, tak jako byli předtím napodobováni Francouzi. Pokud je cílem literárního díla buď přesvědčit intelekt, či pohnout city, postačí k tomu talent – není důvod zakrývat anticko-italské světlo skotskými mlhami. Díla Shakespeara, Danta, Schillera či Alfieriho čtenáře dojmají tam, kde se dotýkají citů. Není nutné k podobnému efektu mísit žánry a překládat z cizích jazyků, které jen italštinu zanášejí frázemi a nepovedenými převody jednotlivých slov. Italové by měli pečovat především o svůj vlastní jazyk a literaturu. Jinak italština zanikne, tak jako latina.

Tato kritika, třebaž uveřejněná až roku 1826, dokládá, nakolik mlhavé byly vlastně představy o romantismu, ať už na straně příznivců či odpůrců.

V červnu roku 1816 přesto odpověděla na kritické články dopisem sama Madame de Staël.

⁶¹ Proto byl di Breme poměrně nakloněn i využívání dialektů. Byl přesvědčen, že něco jako „čistý jazyk“ neexistuje. Tento jeho zájem o společenský vývoj jazyka, jež je v čase proměnlivý, ho vedl i ke kritice *Saggio sopra la lingua italiana* (Eseje o italském jazyce, 1785) Melchiorra Cesarottiho. Viz CADIOLI, Alberto, cit. d. (pozn. č. 25), s. 33.

⁶² BELLORINI, Egidio – MUTTERLE, Anco Marzio, cit. d. (pozn. č. 1), s. 44.

⁶³ Slovem patetický di Breme překládal schillerovskou „sentimentálnost.“

⁶⁴ SANTORO, Mario, cit. d. (pozn. č. 42), s. 65.

⁶⁵ Carlo Botta: *Al. sig. Lodovico di Breme, figlio*. *Antologia*, Firenze, ročník 22, s. 73-81. Duben 1826. Dostupné online po registraci na: <http://www.antologia-vieusseux.org/>

Předchozím textem nechtěla říct, že mají Italové cizí vzory napodobovat, ale seznámit se s nimi. Naopak teprve hluboká znalost literárního dění dovoluje autorům dosáhnout transcendentní originality. Posvátná hrůza z novot ale tento vývoj dusí.

Italové si nemohou vystačit pouze s latinou a francouzštinou. Potřebují se otevřít všem zdrojům, ovšem bez toho, že by skončili zavaleni klišé a planými myšlenkami. Angličané a Němci jsou dnes na špičce literárního vývoje právě proto, že jsou nejbližší filosofické literatuře a studují jak řecké a latinské klasiky, tak všechno moderní písemnictví, aniž by přitom zanedbávali literaturu národní. Někteří Italové se již pokouší nové podněty zpracovávat – například Michele Leoni začal překládat Shakespeara.⁶⁶ Obecně by však Italům v cestě na vrchol pomohlo, kdyby se literární dění stalo součástí společenského života a diskuse. Konverzace pomáhá tříbit myšlenky. Italové ovšem nejdřív budou muset číst texty předtím, než je začnou kritizovat, jak sama z reakcí na vlastní článek zjistila.

V červenci roku 1816 zaslal do redakce Biblioteci italiany svůj příspěvek k diskusi také osmnáctiletý Giacomo Leopardi. Text však nebyl nikdy otištěn.

Giacomo Leopardi – Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la baronesa di Staël Holstein ai medesimi (Dopis pánům redaktorům Biblioteci italiany v odpověď na list Madame baronky de Staël Holstein, červenec 1816).

Leopardi reaguje na červnový dopis Madame de Staël z Biblioteci italiany a vyčítá přitom redakci, že neuveřejnila jeho předchozí příspěvek. Madame de Staël mnozí odsoudili s tím, že špiní Itálii. Leopardi se domnívá, že každý z italských autorů může bez úhony číst světová umělecká díla. Již teď jsou mnohá k dispozici, či se hrají na jevištích. Je tedy zbytečné radit Italům, aby věnovali více pozornosti např. francouzskému divadlu. Fakt, že v cizině nejsou naopak známa díla italská, nelze přičítat k vině Itálii. Madame de Staël nabádá italské autory k rozsáhlému studiu různých disciplín, aby jejich tvorba nebyla sterilní a plná frází. Takové studium ale originální tvorbu spíše brzdí. Spisovatelé budou mít pak tendenci jen opakovat již stvořené. Největšími autory byli ti nejstarší, protože ti žádné vzory neměli. V Itálii teď chybí původnost tvorby. Italové by se měli v četbě věnovat Řekům, Římanům a Italům, severní autory by napodobovat neměli. Znat něco neznamená imitovat. Italská literatura má tu přednost, že je ze všech světových literatur nejbližší řecké a latinské, tj. těm jediným pravým a přirozeným.

Giacomo Leopardi (1798-1837), jeden z nejvýznamnějších italských básníků, se pokusil do romantické diskuse zasáhnout svými příspěvky dvakrát, žádný z nich však nebyl zveřejněn. Stejně jako jeho přítel Pietro Giordani bránil klasicistické pozice, třebas se i u něj nalézaly mnohé styčné body s romantikou.

Zajímal jej především mechanismus přijímání nových obsahů v literatuře a schopnost čtenářů vyrovnávat se s nimi. Autoři totiž podle něj neměli následovat žádné modely, naopak měli svou pozornost věnovat spíše obsahům než formám. Napodobovat by měli jediné přírodu. Proto však bude zajímavé sledovat, jak se s podněty, pro něž nemají žádné předporozumění, budou vyrovnávat čtenáři.

⁶⁶ Michele Leoni (1776-1858) – překladatel a literární kritik. V době diskuse přeložil sedm Shakespearových her. Prvním překladem Shakespeara do italštiny byl nicméně *Julius Caesar* Domenica Valentiniho z roku 1756. Alessandro Verri přeložil *Hamleta* (1768) a *Othella* (1777).

Podrobněji však své myšlenky Leopardi rozvedl až o dva roky později ve své *Rozpravě jednoho Itala*.

Druhou nejvýznamnější sympatizující odpovědí na článek Madame de Staël předložil po Ludovicu di Breme Pietro Borsieri. Jeho příspěvek se těm dosavadním vymykal již po formální stránce. Šlo totiž o narativní text o deseti kapitolách, popisující den v životě džentlmena – příznivce romantiků.

Pietro Borsieri – Le avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori (Literární dobrodružství jednoho dne aneb rady džentlmena různým spisovatelům, září 1816).

Text je rozdělen na úvod a devět podkapitol. Džentlmen se rozhodne během jednoho dne poskytovat rady o literatuře, která je uměním hovořit k mysli a srdcím vzdělaných lidí, a zároveň provokovat literáty.

Jedním z témat, jichž se dotkne, je literární kritika, kterou italské časopisy stále nejsou schopné nabídnout. Měla by se skládat ze čtyř aspektů – kritického, filosofického, politického a literárního. Kritici by se přitom neměli bránit knihám v dialektech. Dialekty nejsou možná srovnatelné s italštinou, nicméně nevzdělanému lidu jsou nejbližší a proto jsou vhodné k pedagogickým účelům. Kontakt s italštinou navíc dialekty zušlechťuje a postupně je jí přibližuje. Jako každý jazyk, i dialekty odrážejí zvyky, myšlenky a vášně mluvčích, byly by proto ideálním studijním materiálem pro toho, kdo by chtěl komparativně popsat rozdíly mezi jednotlivými oblastmi Itálie.

Při setkání s Vincenzem Montim se džentlmen zabývá otázkou překladů. Shodnou se, že překladatel musí znát především vlastní kulturu, aby dílo odpovídajícím způsobem převedl. Pokud je schopný, může skutečně čtenáře obohatit o nové podněty. Také Dante studoval provenzálské básníky. Není urážkou číst cizí literaturu, v Anglii jsou zase vydáváni italští autoři. V Itálii se však neumí kritika vyrovnat ani s di Bremeho článkem O nespravedlnosti, což je způsobeno jeho poněkud nevyrovnaným stylem a tím, že dostatečně nevysvětlil své názory. Pokoušel se např. ukázat, že tzv. romantická literatura není jen záležitost Severu. Nachází ji i v dílech Alighieriho, Petrarcy či Ariosta. Jde vlastně o takový žánr literatury, pro nějž není antického vzoru, vedeného myšlenkami spiritualismu, křesťanství a rytířského ducha. Je ovšem pravdou, že vynikající literární díla nemají vlast, patří všem čtenářům.

V další konverzaci probírá džentlmen romány. V Itálii je zatím jen jedna ukázka – Foscolův Ortis. Kritici tvrdí, že román je podivným žánrem, mísícím pravdivé a pravděpodobné, prózu a verš. Čtenářům však může takové vykreslování vášní uškodit. Mládež by měla číst spíše Tassa nebo historiky, jejichž práce jsou založené na pravdě. Džentlmen se domnívá, že romány jsou vždy dobré, pokud nenudí, a mohou sloužit i jako společenská kritika. V Itálii však nedosahují potřebné úrovně. Nejlepší odpovědí na podněty Madame de Staël by byla povedená literární díla, jež by z mnoha různých úhlů vysvětlovala současný stav Evropy. Italští literáti ale odmítají Madame de Staël vůbec číst. Její Corinne je přitom velkou poctou Itálii, i když s chybami. Místo stížností na cizince, kteří se k Itálii vyjadřují kriticky, by bylo lepší překonat marnivost a sepsat například dějiny italské literatury. Itálie překypuje akademiemi, z nichž nevychází nic podnětného. Neustálé odvolávání se na minulost neprospívá současnosti. V každé zemi bude vždy mnoho úrovní spisovatelů, důležité ale je, aby dohromady vytvořili neviditelný řetěz inteligence a myšlenek, který propojí tvořícího génia a publikum, které se od něj učí.

Příspěvek Pietra Borsieriho (1788-1852), který působil jako úředník a překladatel (do italštiny převedl díla Waltera Scotta), je považován za druhý manifest italského romantismu.

Jeho protagonista – Borsieriho alter ego – shrnuje dosud proběhlou romantickou diskusi, přičemž svou pozornost upírá zejména na proměnu role literatury ve společnosti a potřebu kvalitní kritiky, která pomůže v orientaci novému publiku – měšťanstvu.

Noví čtenáři a román

Jako zastánce demokratizace literatury si nemohl nevšimnout stále důležitější role buržoazie jako recipienta uměleckých děl. Tito čtenáři měli v oblíbě zejména žánr románu. Borsieri román také považoval za společensky užitečný, protože přístupnou formou mohl širokému publiku předávat složité filosofické koncepty, tím spíš, pokud byl psán v nářečí. Literární využitím se navíc podle něj dialekty mohly zušlechťovat a díla pak mohla být umělecky živější.

Borsieri rozlišoval dva typy románů – historický a ze současnosti. Třebaže uznával výchovnou možnost historického románu ukázat skrze dění v minulosti problémy dneška, zřejmě mu byl bližší onen druhý typ, již proto, že jsou jeho *Dobrodružství* vlastně drobným románem, a také proto, že propojuje filosofický esej a kritiku mravů. Nebránil se ani překladům z cizích literatur, protože se domníval, že v Itálii romány chybí.

Kritika

Souhlasil s Madame de Staël, že se literatura musí stát součástí obecné diskuse, k tomu je ovšem zapotřebí kvalitní kritiky, která by psala podnětné recenze a dokázala čtenářům srozumitelně jednotlivá díla představit a především upozornit na jakékoli excesy v dílech, čímž si čtenáři postupně sami osvojí schopnost díla uchopovat. Za zbytečnou naopak pokládal kritiku, jež se soustředila na rozeznávání konvencí a formální stránku děl.

Základními kritérii posuzování měli být podle Borsieriho zdravý rozum a dobrý vkus. Zdravý rozum, protože v sobě spojuje racionalitu a emoce. Vkus, protože vede k odmítnutí všeho, co překračuje přirozenost lidí a věcí. Ne náhodou Borsieri jako vzor uvádí *O básnické pravdě* Gian Vincenza Graviny (*O básnické pravdě*, 1708), který odmítal odloučení literatury od užitečnosti a společenské nutnosti. Důležitou roli tak Borsieri připisoval intelektuálům, jejichž pedagogická činnost měla napomoci budování národa a celkové obrodě myšlení. Nešlo již o umění, určené aristokracii, ale kulturu v širokém spektru, díky níž se buduje „neviditelný řetěz inteligence a myšlenek“, spojující autory různých úrovní a čtenáře, kteří jejich díla konzumují.

Pokud se autoři, bránící podněty Madame de Staël, snažili – třebaš zmateně a nesystematicky – čtenářům vysvětlit cestu k obrodě italské literatury, setkávali se často na straně protivníků, kteří přitom měli výhodu pevné znalosti vlastní pozice, spíše jen s nepromyšlenými a osobně motivovanými útoky. Ukázkou nám může být kritika Borsieriho textu z pera Trussarda Caleppia,

Trussardo Caleppio (Calepio, 1784-?), který se do diskuse později významněji zapojil jako vedoucí časopisu *L'Accattabrighe*, se zpočátku připravoval na vojenskou kariéru, té se však musel ze zdravotních důvodů vzdát. Do literárního života se zapojil kritickými články, napsanými v reakci na Madame de Staël, poněkud překvapivými u někoho, kdo se přátelil s Foscolem, Montim či Pellicem. Jeho příspěvky nebyly nijak konstruktivní, ani debatu nerozvíjely dál, v zásadě jen vinil Madame de Staël z neznalosti italských reálií a závisti. Hledání zahraničních inspirací považoval za známku nedostatku lásky k vlasti, protože italská

literatura podle něj byla hodnotná i bez překladů. Navíc se mu zdálo, že z některých jazyků do italštiny pro jejich odlišnou strukturu stejně překládat nelze.

Stejně jako Staëlovou ovšem napadl i Pietra Giordaniho a jeho kritiku s tím, že je servilní a tedy jako polemika nefunguje. Proti Borsierimu napsal Caleppio básničku, otištěnou v *Corriere delle dame*. Borsieri je v ní zpodoběn jako muchnička, která bodá zvířata, jež právě dosáhla míru po vyčerpávajícím boji. To však tvá jen tak dlouho, než ji chytne medvěd a neutrhne jí křídla. Caleppio tím chtěl říct, že považuje diskusi o romantismu za ukončenou a Borsieriho příspěvek nadbytečný, vyhrazuje si právo na konečné slovo. Ve skutečnosti však diskuse neustávala a kvalitnější podpory se dostalo i zastáncům klasicismu.

Příspěvek Gian Domenica Romagnosiho (1761-1835), jednoho ze zakladatelů moderního trestního práva, byl v rámci celé polemiky prvním, v němž se autor pokusil přesněji vymezit pojmy, s nimiž bylo dosud operováno nereflektovaně – romantické a klasické (klasicistní). Diskuse se tím pomalu přesunula od bezprostředních reakcí na článek Madame de Staël o stavu italské literatury k otevřené debatě nad romantismem jako novým uměleckým paradigmatem.

Gian Domenico Romagnosi – Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni (Úvahy o poezii v různých věcích národů, září 1816).

Autor se nepokládá ani za romantika, ani za klasicistu, nýbrž za ilichiasť (přiměřeného své době). Pojmy klasicistní a romantické chápe jako označení buď období, nebo charakteru literatury. Ani jedno z nich ale není odpovídající. Jevy by měly být klasifikovány podle vlastních existujících forem daného objektu. Madame de Staël vykládá, že pojem romantický byl v Německu zaveden pro popis poezie, vycházející z trobadorské tradice a mísící v sobě křesťanství a rytířství. Klasické není synonymem pro dokonalost. Madame de Staël chápe klasickou poezii jako antickou, zatímco romantická obecně navazuje na rytířské tradice. Podle Romagnosiho by měla poezie být dělena spíše podle charakteru v jednotlivých dobách – na teokratickou, heroickou a občanskou. Kdyby se přihlásil ke klasicismu, ztratil by kontakt se současností, vývojem a vzdělaností. Kdyby byl romantikem, musel by se zříci tradic a kořenů. Vhodná je proto třetí cesta – být přirozeným plodem své doby a sledovat přitom řetězec událostí, které v průběhu času přinášejí nové podoby myšlení, tvorby a myšlení. Důležité je věnovat pozornost podnětům rovnocenně, neupřednostňovat například německé před italskými. To se týká především epopéjí a tragédií. Básník by také neměl zapomínat, že svým spoluobčanům dluží užitečné využití svého talentu. Italům Romagnosi doporučuje, aby četli teoretická díla, zejména ta ze severu. Zjistí, že ostré dělení na romantismus a klasicismus nemá smysl. U severských autorů pak najdou témata, jež by se sami neodvážili zpracovat. Pokud by Italové trvali exkluzivně na klasicistním modelu, znamenalo by to, že chtějí mrtvou poezii i italský jazyk. Čas to prokáže.

Romagnosi souhlasil s představou, že každé době odpovídá jiný typ literatury, vzešlý ze specifického historicko-kulturního kontextu, odmítal však klasifikaci klasické – romantické. Jeho nápad s termínem ilichiasť se ovšem neujal a vyčetl mu jej i Giovanni Berchet, kterému rozdělení klasické – romantické naopak připadalo velmi užitečné.⁶⁷

⁶⁷ CALCATERRA, Carlo - SCOTTI, Mario (eds.): *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, Torino:UTET/Novara, De Agostini Libri S.p.A. 2013, s. 336.

Giovanni Berchet – Sul „Cacciatore feroce“ e sulla „Eleonora“ di Goffredo August Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo Figliuolo (O „Divokém lovcí“ a „Lenoře“ Gottfrieda Augusta Bürgera. Grisostomův polovážný dopis jeho synovi, prosinec 1816).

Grisostomus píše svému synovi, jenž ho požádal o překlad Bürgerových básní. Rozhodl se je převést do prózy, protože důležité není zachování formální shody s originálem, ale vystižení poetického ducha a myšlenek díla. Poetický jazyk není přenosný a mnohé národy jej ani nemají. Největší současní němečtí básníci – Goethe, Schiller a Bürger – často zobrazují „hrůzné“, žánrem zvaným „romance“.⁶⁸ Ten má tradici již od Provensálců, v Itálii však pěstován není. Podle Bürgera je jedinou pravou poezií ta lidová. Všichni lidé mají v duši tendenci k poezii. Neexistuje cosi jako „národní“ literatura, umělecká díla patří všem. Pro básníky jsou důležité čtenáři. Existují tři typy – Hotentoti (líní, nevzdělaní, hloupí), Pařížané (zjemnělí a zhýčkaní, máloco jimi ještě dokáže pohnout) a lid (čtoucí a naslouchající, stále však ještě otevřený emocím). Poezii nejprůzračnější je aktuálně Německo. Tamější myslitelé poezii rozdělují na klasicistickou a romantickou. Klasicisté čerpají inspiraci v antických literárních dílech, romantici v přírodě. Nabízejí se dvě důležité otázky – 1. přijme moderní Itálie poezii nového typu (romance)? 2. budou se v Itálii líbit Divoký lovec a Lenora? I v Itálii mohou autoři čerpat z lidových tradic. Poezie ve svých čtyřech podobách (lyrická, poučná, epická a dramatická) zušlechťuje duši, plní potřeby fantazie a srdce. Cestu k poezii však autoři nenajdou v poetikách, žádný z velkých básníků nevyrostl na příručkách, i když mohou být zajímavé. Pokud má být Itálie otevřená novým podnětům, měla by se zbavit závislosti na poetikách. Co se týče druhé otázky – obě díla jsou převedena do prózy, založené na zázračném a hrůzném, což jsou působivé prvky, ale čtenář jim musí věřit. Divoký lovec vychází z německé lidové tradice a je tedy otázkou, zda bude Italům srozumitelný, vzhledem k tomu, že ve vlastní slovesnosti obdobný příběh nemají, a navíc žijí v jiných socio-kulturních podmínkách. Lenora je Bürgerovým dilem, jako taková by tedy neměla dojít ohlasu ani v Německu, protože nemá žádný předobraz. Nicméně němečtí čtenáři mají silnou potřebu emocí a tak dílo přijali. To vysvětluje také oblibu jistého sentimentalismu, který Francie jen obtížně napodobuje, a v Itálii se mu vůbec nedaří. Obě Bürgerovy romance v sobě mají něco nevysvětlitelně přitažlivého, v Itálii by se ale mělo psát tak, aby byly pravděpodobné. Přijetím těchto nových inspiračních zdrojů bude italská literatura jen obohacena. V tomto bodě Grisostomus přiznává, že celý dosavadní dopis byl pouhým žertem. Je heretické dělit poezii na klasicistní a romantickou, už proto, že slovo „romantismus“ Crusca nezná.⁶⁹ Není důvod studovat moderní jazyky, když Italové neumí pořádně ani řecky a latinsky. Sledovat zahraniční novinky je povrchní módou, navíc autoři jako Shakespeare píšou o lidech, jací jsou, nedodržují zákony jednot a mísí žánry. Romantici žádají opuštění mytologie, tím by ale poezie přišla o veškerý ideový aparát. Grisostomův syn by se měl vůči přílivu novinek obrnit, protože cesta ke slávě povede pouze přes antické vzory a slovník Accademie della Crusca.

Giovanni Berchet (1783-1851) byl otcem obchodníkem veden k důkladnému studiu němčiny, francouzštiny a angličtiny, což později zúročil ve své překladatelské činnosti. Do italštiny převedl například Thomase Graye (*The Bard*), Schillera či Olivera Goldsmitha (*Vikář wakefieldský*), nedokončil překlad *Písně o Nibelunzích*. Po neúspěšném milánském povstání z roku 1821 odešel do exilu, aby se vyhnul uvěznění. V Paříži vydal báseň *I profughi di Parga*

⁶⁸ V originále romanzi.

⁶⁹ Accademia della Crusca, založená roku 1582 ve Florencii. Cíleně se věnovala čistě jazyka a jeho kodifikaci. Pravidelně vydávala vlivný slovník italského jazyka *Vocabolario della Crusca*.

(Uprchlíci z města Parga), kterou šlo číst i jako alegorii Itálie, podrobené po vídeňském kongresu Rakušanům. Svá díla často umisťoval do středověkých kulís, protože ve svobodné Itálii komun nacházel inspiraci a naději pro Itálii současnosti. Až posmrtně vyšla jeho sbírka *Staré španělské romance* (Vecchie romanze spagnuole, 1857).

Berchetovo zapojení do diskuse o romantismu bylo považováno za událost.⁷⁰ Byl přítelem Montiho, Foscola i Manzoniho, di Breme ho pozval spolu se Stendhalem na večeři s lordem Byronem, když pobýval v Miláně.

Jeho *Polovážný dopis* se stal nejznámějším manifestem romantismu v Itálii. Vracel se v něm k problematice překladu (zda báseň překládat veršem či prózu), důraz však kladl především na podobu moderní poezie, která by měla oslovovat co nejširší skupinu čtenářů. Do diskuse navíc uvedl dva nové prvky – žánr balady a estetickou kategorii hrůzného („il terribile“), o nichž se domníval, že je italské publikum bude schopné přijmout.⁷¹

Překlad

Formálně text pojal jako dopis otce Grisostoma („zlatoústého“) synovi, který ho požádal o překlad dvou balad, reprezentativních pro německou romantickou estetiku. Otec je hodnotí kladně, na závěr se však ukáže, že šlo o palinodii – otec veškerý předchozí obsah odvolá.

Co se týče překladu, byl Berchet zastáncem názoru, že lze poezii překládat prózou. Vzhledem k tomu, že mají překlady především seznamovat s tématy cizích literatur, nepovažoval formu samotnou za nijak závaznou. Důležitější bylo zůstat blízko obsahu. Próza je navíc bezprostřednější, zatímco poetický jazyk staví na tradici, čímž je dokonale srozumitelný jen jisté části publika.

Užitečnost umění - čtenáři

Tím se od překladu dostáváme k otázce demokratizace literatury, která byla pro Bercheta také velmi důležitá. Literaturu chápal jako univerzální, užitečnou a srozumitelnou. Cestu ke srozumitelnosti a popularitě však neviděl ve využívání dialektů, ale v modernizaci jazyka.

Cílovou skupinou nové literatury byl podle Bercheta „lid“, tedy čtenáři z měšťanského prostředí. Ti sice v sobě mají „tendenci k poezii“, nemusí však čtenému vždy rozumět, vzhledem k tomu, že se účinek četby formuje na základě předchozí čtenářské zkušenosti. V orientaci by jim proto mohl napomoci „lidový“ zdroj námětů, s nimiž už jsou nějak obeznámeni. Vynikající literární dílo jistě může mít přes veškerou geograficky-historickou podmíněnost univerzální dopad (Dante, Shakespeare), obecně však budou lidu bližší náměty z jeho okruhu, než třeba severní inspirace. Když o dva roky později obdobnou otázku řešil Leopardi, našel pomocný aparát v mytologii a přírodě. Jeho modelový čtenář byl ovšem stále součástí vzdělané elity.

Berchetův příspěvek k romantické diskusi není ani tak teorií, jako programem šíření romantických myšlenek. Berchet si byl přitom stejně jako Romagnosi dobře vědom arbitrárnosti jakýchkoli literárních kategorií. Jako romantickou nicméně označoval poezii

⁷⁰ GAROFALO, Pietro, Giovanni Berchet and early Italian romanticism. 2011, *Rivista di studi italiani*, anno XXIX, číslo 2, s. 111.

⁷¹ PELÁN, Jiří: Germánský Sever a latinský Jih: německá kultura v italské literatuře 19. století. In: PELÁN, Jiří: *Kapitoly z francouzské a italské literatury*, Praha, Torst, 2000, s. 175.

vycházející z lidových zdrojů. Sám ji označoval za poezii živých (*poesia dei vivi*), oproti klasicismu – poezii mrtvých (*poesia dei morti*).

Nutně proto odmítal nápodobu antických vzorů, kterou považoval za čistě literární cvičení, jež nikoho neoslovuje,⁷² a připouštěl, že by Italům mohla být vzorem německá literatura. Němci si totiž národní literaturu vybudovali tím, že začali hledat inspiraci kolem sebe, nikoli napodobováním cizích vzorů.

Tím, že Berchet sám pro vlastní tvorbu, ale i v *Polovážném dopise*, oživoval středověkou inspiraci, zvláště v její trobadorské podobě, kterou považoval za stejně původní jako antickou, ukazoval též, že má Itálie i jiné zdroje legitimizující požadavek originální tvorby.⁷³

Carlo Giuseppe Londonio – Cenni critici sulla poesia romantica (Kritické poznámky k romantické poezii, 1817).

Londonio se pokusil vymezit charakter, prvky a formy romantické poezie v porovnání s tou klasicistní. V celé romantické diskusi mu totiž chyběly především jasné pojmy. Rozdělení romantické – klasicistní souvisí s rozpadem římské říše a vznikem románských jazyků. Adjektivum romantické by tedy mělo patřit moderním národům, jenže antické vzory zůstaly příliš silné. Dnes tak romantickou chápeme poezii, která námětem, myšlenkami a formou odmítá imitovat antiku a sleduje ideály moderní doby. Řecká mytologie je obrazným vyjádřením fyzických a morálních sil přírody. Křesťanská kultura sice vycházela z tohoto vzoru, odmítla však nadpřirozené a příliš profánní, ideálem se stal rytířský duch. Italská poezie se tím antice vzdálila, ponechala si však její kompoziční pravidla. Romantická poezie se vyprofilovala jako melancholická, bolestínská, myšlenkově se snižující k lidu, jeho předsudkům a pověrám. Mnozí autoři, ke kterým se romantici hlásili, se přitom antických odkazů nebáli (Milton, Shakespeare, Schiller). Je tedy otázkou, zda je můžeme považovat za romantiky. Dnešnímu publiku by měly být bližší otázky moderní doby, je však bezpečně obeznámeno i s antickou historií. Mnozí cizinci do Itálie přijíždějí za antickými památkami. Divadelní zákon tří jednot funguje lépe, než rozvolněnost moderních tragédií. Mystické chiméry Calderona a Bürgera hanobí náboženství. Nemá proto cenu přejímat zázračné (meraviglioso) z cizích literatur. Odlišné klima, v němž lidé žijí, vytváří specifickou poetiku.⁷⁴ Pokud tedy budeme chtít obě estetiky postavit vedle sebe k porovnání, zjistíme, že je minimálně ta romantická jen velmi vágně vymezená. Klasický vzor je propracovanější, dokonalý, slouží jako bezpečný příklad. Romantický model přináší národního ducha a lásku k vlasti, nemá však cenu sloužit vkusu a předsudkům lidu, stejně není, co se týče literatury, kompetentní. Spisovatelé mohou v lidu hledat inspiraci, zpracovat ji však už musí podle uměleckých zásad. Pokud tedy definujeme romantickou poezii jako inspirovanou moderní civilizací, pak je zřejmé, že se v Itálii romantismu jako žánru vždy dařilo (Alighieri, Ariosto, Tasso, Petrarca). Pokud moderní škola romantismu žádá opuštění osvědčených zdrojů, zavedení zázračného a melancholických myšlenek či ukončení studia antiky, bude možná pro Itálii lepší na tuto aspiraci rezignovat. Z morálního hlediska by to také znamenalo návrat

⁷² ARATO, Franco, cit. d. (pozn. č. 29), s. 113.

⁷³ Trobadorskou tradici rozeznávala jako jeden ze zdrojů romantismu Madame de Staël ve své knize *O Německu*. Ještě významnější v tomto ohledu byl však esej A. W. Schlegela z roku 1818 *Observations sur la langue et la littérature provençales*, v níž byli trobadoři představeni jako pěvci kultivované poezie zcela původní inspirace.

⁷⁴ [„Per introdurre fra noi il gusto di queste romantiche melanconie bisognerebbe cangiare il nostro carattere, il nostro clima. L'italiano, vivace, caldo, spiritoso, canta la natura bella e ridente come la vede intorno a sé; nato sotto un clima che produce la vite, gli aranci, gli ulivi, egli lascia ai tristi abitatori della fredda Caledonia e delle gelate sponde del Baltico il cantare i nemi e le procelle, e compiacersi nelle immagini del dolore e nel pensiero della morte.“] BELLORINI, Egidio – MUTTERLE, Anco Marzio, cit. d. (pozn. č. 1), s. 228.

k blažené nevědomosti a divoké anarchii rytířstva. Romantiky by Italové měli být jen v myšlenkách, názorech a citech, jinak by měli následovat antický vzor a pravidla.

Carlo Giuseppe Londonio (1780-1845), zastávající mnohé státní administrativní funkce, zejména v oblasti školství, se do debaty o romantismu zapojil několikrát, především v reakci na příspěvky Ludovica di Bremeho.

Londonio se hlásil ke klasicistům, činil tak však umírněně a snažil se mezi oběma stranami nastolit smír. Podněty romantismu se mu zdály především vágní. Pokud totiž mělo jít o díla s náměty ze současnosti, většina literatury už tím pádem jistým způsobem romantická byla. Jediný posun viděl ve snaze o proměnu formy (opuštění mytologického aparátu a zákona tří jednot), melancholický duch se mu však zdál italskému prostředí cizí. Odmítal proto nápodobu cizích vzorů a překlady, coby nástroje obrody italské kultury.⁷⁵

Za nutnou nepovažoval ani demokratizaci písemnictví. Byl přesvědčen, že opuštěním neměnných antických norem se jen zbytečně snižuje laťka umělecké kvality a lid to stejně neocení. Čtenářská obec by měla být vzdělaná, protože jediné tak může být kompetentním soudcem. To se však nedá očekávat od početného lidu a básníci proto nemají ztrácet čas posluhování vkusu a předsudkům davu.⁷⁶

Londoniovi v mnohém blízký byl i další příspěvek hájící klasicistické pozice, ve své době však nikdy nevydaný – nový text Giacomu Leopardiho.

Giacomo Leopardi – Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica (Rozprava jednoho Itala o romantické poezii, únor 1818)

Stylizován jako „jeden z Italů“, sepisuje Leopardi řeč na téma romantické poezie, inspirovan zejména textem Ludovica di Bremeho. Podněty romantiků neshledává tak novátorskými, jakými se tváří. Obrací se k nejprostšímu lidu, zajímají se o jeho pověry, vždy to však budou spíše intelektuálové, kdo literaturu pochopí. Požadavky, které romantici na poezii mají, jsou pro lid příliš náročné a abstraktní. Poezie má okouzlovat představivost, nikoli šálit rozum. Romantici rozlišují poezii na antickou a moderní. Základním zdrojem poezie je příroda, v dnešní době se však bezprostřední vztah k ní vytratil. Kvůli tomu ale nelze vyžadovat, aby cílem poezie bylo nyní užitečné a pravdivé. Fantazie byla také dříve svobodnější a bez zábran, dnes ji však krotí civilizace, rozum a věda. Pokud má tedy poezie znovu působit, musí se od intelektu oprostit, čemuž paradoxně napomůže dlouhé a důkladné studium klasiků. Působí však proti ní několik faktorů – úpadek vkusu autorů i čtenářů; tvrdost mnoha srdcí, která si žádají stále senzačnější podněty a nejsou již přístupná jemnosti; požadavek jedinečnosti. Antická poezie je odmítána mimo jiné s tím, že je třeba novinek. Poezie se přitom vždy neustále měnila, každá móda se časem obnosila, i proto jsou vítané podněty z cizích literatur. Pokud je vše zázračné a obdivuhodné v cizině, proč odmítat literaturu řeckou a latinskou? Velcí autoři jako Dante či Petrarca byli minulostí poučení a přece ve své tvorbě původní. Romantická poezie vidí svou přednost v „psychologii“ a vyhledává vše zvláštní, netradiční a extravagantní, zřejmě kvůli otrlým čtenářům. Není v tom však žádná skutečnost, jen chaos a protiklady. Di Breme vyzdvihuje „patetické“ co výraz hlubokého a nezměrného citu (například v Ossianovi). Něco takového ale poezie již dlouho zná jako „sentimentální“. Obdobnou citlivost lze najít třeba již u Petrarce a to v jeho době neznali ani „analýzu“, ani „psychologii“. Di Breme kritizuje

⁷⁵ SANTORO, Mario, cit. d. (pozn. č. 42), s. 141.

⁷⁶ Tamtéž, s. 147.

mytologii s tím, že příroda v ní zobrazovaná byla vždy jen alegorií pro lidské jednání a city. Člověk ale nemůže vidět věci jinak než svou perspektivou, jiný život nezná. Bylo by větší lži vymýšlet si něco takového. Romantici žádají napodobování živého, což je triviální, i když nesnadné. Protiřečí si to však s požadavkem jedinečnosti. V umění nelze napodobovat jedinečné, čtenáři by to ani nerozeznali. Italská poezie se nachází v úpadku, zachránit ji mohou jen mladí autoři, mezi něž se Leopardi také počítá. Měli by svou vlast milovat a ve tvorbě sledovat nesmrtelnou slávu, které se zajisté nedostane romantikům.

Giacoma Leopardiho inspirovaly k sepsání Rozpravy především dva texty Ludovica di Bremeho – *O nespravedlnosti některých italských literárních soudů* a *Poznámky* (k Džauru lorda Byrona).

Di Breme vyzdvihoval moc literatury, která je schopná „svést představivost“ a „všemu dává smysl“. Pro Leopardiho to však byla nepřijatelná představa. Jeho čtenář neměl díla vnímat bezprostředně, měl být především vybaven hlubokou znalostí antických autorů, díky nimž si osvojil výkladové dovednosti, které mu dovolovaly rozeznat a ocenit díla jako krásná. Proto se také domníval, že umění nepotřebuje novinek, protože čtenář nebude schopen orientovat se v nich.

Neznamená to však, že by podle Leopardiho literatura na čtenáře nepůsobila, naopak se domníval, že jednou z jejích hlavních schopností je probouzení představivosti. Poezie a díla klasiků čtenáře navrací do dětství, do doby nejsilnějších citů a nezkalených myšlenek, kdy vše bylo prosté. Úkolem básníka je proto „od počátku nedbat zvláštního, pomíjivého a historicky motivovaného, ale odkrývat s dětskou nevědomostí, která je zároveň svrchovanou intuicí, věčné hlubiny přírody, prvotní a panenské, tak jak toho byli schopni řečtí a latinští básníci“.⁷⁷

Básník proto nemá hledat inspiraci ve vyprázdňené mytologii jakékoli provenience, ale spíše ve věčné a neměnné přírodě. Jen si musí uvědomit, že je vůči člověku lhostejná a nelze na ni vztahovat žádný hodnotový systém. Tento návrat k přírodě a vlastnímu nitru Leopardi navrhoval jako protihodnotu vůči romantickému „patosu“, který si žádal stále nové senzace, ale čtenářské vnímání tím jen otupil a zdrsněl.

Novou platformou romantiků a opozicí rakouskou vládou podporované Biblioteci Italiany se v září 1818 stal čtrnáctideník *Il Conciliatore* (Smiřovatel), inspirovaný modelem *Il Caffè* bratří Verriů, a nazývaný též „*foglio azzuro*“, protože vycházel na modrém papíru, finančně podporovaný hrabětem Luigim Porrem Lambertenghim (1780-1860).

Redakce, skládající se mimo jiné ze Silvia Pellica (1789-1854), Ludovica di Bremeho a Federica Confalonieriho (1785-1846) si jako své motto zvolila horátiovské „*rerum concordia discors*“ (svorná nesvornost věcí), protože se programově snažila smiřovat různé proudy příznivců romantismu.⁷⁸ Obsah byl rozdělen do čtyř okruhů – literatura a kritika, morální vědy, statistika, ekonomie a vědy a různé, přičemž hlavní kritérium příspěvků byla užitečnost. Silný vlastenecký akcent příspěvků však nakonec vedl k tomu, že by časopis rakouskou vládou zakázán a jeho tvůrci potrestáni. Pellico, Confalonieri a Borsieri byly uvězněni na brněnském Špilberku. Romagnosi sice nakonec odsouzen nebyl, bylo mu však zakázáno vyučovat. Berchet a Porro byli donuceni uprchnout ze země.

⁷⁷ PELÁN, Jiří, cit. d. (pozn. č. 67), s. 177.

⁷⁸ Včetně redakce, která spojovala okruh autorů kolem Di Bremeho (Pellico, Borsieri) i Manzoniho (Visconti, Torti, Berchet).

Jedním z nejdůležitějších článků, které se v *Il Conciliatore* objevily, byl teoretický příspěvek Ermese Viscontiho o povaze romantismu.

Ermes Visconti – Idee elementari sulla poesia romantica (Základní úvahy o romantické poezii, 1818).

Diskuse o romantismu jsou módní záležitostí nejen v Miláně. Pojem romantické poezie byl vynalezen v Německu, aby se odlišila tvorba moderních a klasicistních básníků. Romantici propagují původní tvorbu, klasicisté jsou pedantickými imitátory antických vzorů, odvolávají se namísto přírody na již existující literární díla (na rozdíl od řeckých a římských autorů, pro něž byla antická kultura živým myšlenkovým systémem). Literární výstupy ale bývají často smíšené, už proto, že náměty, vášně, zvyky a ideály hodné napodobování ovlivňují společenské poměry. Romantiky je na příklad vyžadován souhlas s myšlenkou pokroku a zdokonalitelného člověka. Klasicisté pedanticky trvají na pravidlech, která se přitom v Řecku a Římě ani nedodržovala (zákon tří jednot). Historicky inspirovaná díla tak mohou nabývat smíšeného charakteru podle toho, zda autor pouze ilustruje dobové myšlení, bez ideologického pozadí romantismu či klasicismu. Problematické je i zařazení námětů z jiných civilizačních okruhů (náboženský kult slunce vyznávaný v Peru není romantický, protože nevychází z křesťanství, zároveň se ale neodvolává na antiku). Romantická poezie jako inspiračního zdroje využívá křesťanství, rytířství, lidových pověr, dvorné lásky, protikladu lásky a povinnosti, či tenze mezi tendencí ke kontemplaci a uspokojení smyslů. Protiklad romantický – klasicistický může být vztažen i na kompozice literárních děl. Na příklad Alfieriho Saul je námětem romantický, ale ztvárněním klasicistický. Romantičtí jsou Dante, Ariosto či Shakespeare. Alfieriho Antigona je klasicistická. Romantismus tedy nevyužívá nutně skřítků, čarodějnic, zázraků, melancholie, pochmurná či středověkých motivů. V ostatních uměních jako je malba, sochařství a pantomimické tance, které reprezentují vizuální krásu, klasické vzory zpracovávají lépe než literatura. Klasicismus je zastaralý a dlouho nevydrží.

Příspěvek Ermese Viscontiho (1784-1841) bývá považován za jeden z nejpropracovanějších a nejreprezentativnějších, už proto, že jej v mnohém zkopíroval Stendhal ve svém *Racinovi a Shakespearovi*, a pochvalně se o něm zmiňoval i Goethe.⁷⁹

Visconti se na základě kritiky klasicistických konceptů pokusil systematicky, třebaš nijak originálně, vymezit specifika romantické poezie. Klasicisty charakterizoval jako zastánce antického mytologického aparátu a chápání světa, romantiky jako dědice křesťanské rytířské kultury. Obdobně jako Berchet si ovšem povšimnul, že jsou dnes klasicisté ve zvláštním protimluvu, když využívají antické mytologie sami jsouce křesťany. Považoval to za pokrytecké a dával proto přednost romantikům, kteří se ke křesťanské tradici hlásili přímo.⁸⁰

Přínáležitost ke klasicismu či romantismu v literatuře podle Viscontiho určoval obsah děl, nikoli jejich styl. Podle toho je pak následně dělil na klasické, romantické a smíšené. Nástup romantické poetiky vítal především coby příležitost k obnově literární tradice, stojící na

⁷⁹ FERBER, Michael (ed.), cit. d. (pozn. č. 43), s. 249. Goethe doufal, že „tento mladík“, který umí německy a studoval Kanta, učiní konec sporu mezi romantiky a klasicisty. [„... e da lui sperasi che porrà fine alla contesa dileguando i malintesi che si fanno ogni dì di più confusi.“] - viz BELLORINI, Egidio – MUTTERLE, Anco Marzio, cit. d. (pozn. č. 1), s. 957.

⁸⁰ Tuto distinkci považoval za relevantní pouze pro určitá umění. Např. výtvarné umění, které je „statické“, mohlo dle Viscontiho mytologické náměty nadále používat.

středověké křesťanské kultuře a zároveň na originalitě tvorby, neboť díla Řeků a Římanů nebyla nijak odvozená.

Visconti totiž rozlišoval klasiky a klasicisty. Klasiky pro něj byl Řekové a Římané, jejichž díla můžeme považovat za původní („classicismo originale“), protože se odvolávají na každodenní zvyky, způsob uvažování a žitou mytologií Řeků a Římanů. Klasicisté oproti tomu provozují praxi, již Visconti nazývá nerozumný klasicismus „(classicismo irragionevole“), neboť se ve svých pracích odvolávají na myšlenkový aparát, osvojený školsky, navíc volně kontaminovaný moderními názory a problémy.

U současných autorů si Visconti ve shodě s Manzoniem si cenil především tragédií a básní s věrohodně zpracovaným historickým námětem, který zároveň sloužil jako obrana proti excesům fantazie severní inspirace. I pro Viscontiho bylo totiž smyslem literatury především přispívat k celkovému zušlechťení čtenářstva, ztotožněného s měšťanským publikem.

V *Dialogu o dramatických jednotách místa a času* (Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo)⁸¹ vyzdvihl přínos romantických podnětů také pro divadlo.⁸² Upozorňoval, že výzvy k opouštění pravidla tří jednot nejsou žádnou módní novinkou, protože nejstarší divadlo se jimi nikdy neřídilo, a důležitá nebyla ani pro Shakespeara či divadlo španělského zlatého věku. Zaujala jej především scéna náměsíčné Lady Macbeth, která prokazovala, že velkému umělci stačí k ilustraci rozsáhlejšího dění jen pečlivě vybraný moment a publikum bude přesto schopno příběh pochopit a plně jej prožít.

Výchovný moment divadla byl pro něj neméně důležitý. Opakovanou diváckou zkušeností se publikum učí chápat nejen výsek jako zástupce celku, zároveň je vychováváno k dobrému vkusu a otevírá se novému uměleckému jazyku.

Jako protiváhu těmto názorům, uveřejňovaným v časopise Conciliatore, založil Trussardo Caleppio spolu s Bernardem Bellinim a Pietrem Molossim týdeník L'Accattabrighe ossia Classico-romanticomachia (Svárlivec aneb válka klasicistů a romantiků), s parodickým podtitulem Rerum discordia concors (nesvorný soulad) a tištěný na růžovém papíru (oproti modrému u Conciliatore).

Prohlašoval, že tím brání „zdravý rozum“, protože romantici nikdy pořádně nevysvětlili, oč jim jde a prosadili vlastně jen termín romantismus.⁸³ Napodobování cizích vzorů považoval za nevlastenecké, uvádění severní imaginace za neorganické a okázalé odmítání mytologie za zbytečné, neboť tak již učinili velcí básníci minulosti, kteří se deklarativně přihlašovali ke křesťanství.

Caleppiova snaha se nedočkala zásadnějšího úspěchu a časopis byl na základě intervence rakouské policie v březnu 1819 pozastaven pro nízkou úroveň.

⁸¹ VISCONTI, Ermes: *Dialogo di Ermes Visconti sulle unità drammatiche di tempo e di luogo*, Milano, Tipografia di Vincenzo Ferrario, 1819.

⁸² Jak říká v *Dialogu* postava Lambertiho: „Ted' chápu: také vás přesvědčil nový dramatický systém, kázaný Schlegelem a dalšími romantiky.“ [„Ora vedo: anche voi siete persuaso del nuovo sistema drammatico predicato da Schlegel e da altri romantici.“]. Tamtéž, s. 8.

⁸³ Accattabrighe. *Ultimo articolo contro i romantici*. N. 13 del 28 marzo 1819. BELLORINI, Egidio – MUTTERLE, Anco Marzio, cit. d. (pozn. č. 1), s. 582.

Stejně tak byl ovšem ukončen v říjnu 1819 i *Conciliatore*, čímž vlastně italská diskuse o romantismu skončila. Madame de Staël zemřela roku 1817, Ludovico di Breme 1820, většina přispěvatelů byla ve vězení, v exilu, či jinak politicky perzekuována.

Částečně polemika pokračovala v Toskánsku, kde Giovan Pietro Vieusseux (1779-1863) vydával časopis *Antologia*, změnilo se však její tematické zaměření. I když stále byla v popředí otázka morální a politické úlohy literatury, pozornost byla zaměřena především na divadlo a zejména tragédie. Probírána byla díla *Il Cadmo ossia l'introduzione della civil cultura* Pietra Bagnoliho (1821, přepracováno 1936), *Adelchi* (Adelgis) a *Conte di Carmagnola* (Hrabě Carmagnola) Alessandra Manzoniho či ve své době velmi pozitivně přijímaná novela *Ildegonda* Tomassa Grossiho (1790-1853).

Manzoniho *Hrabě Carmagnola* byl prvním italským romantickým dramatem, které si v Evropě získalo pozornost a také uznání Goethovo a Stendhalovo. Giuseppe Acerbi je však v Bibliotece italiane zcela zavrhnul s tím, že není v ničem nové, až na označení „romantické“, a navíc je triviální, a tedy jej nelze považovat za poetické.⁸⁴ Obdobně přísná však byla i kritika Grossiho *Ildegondy*, podle níž „romantici nevidí míru v soucitu a smilování. My jsme z jiného těsta; a obraz, který nám představil pan advokát Grossi, poté, co již od počátku nudil, nás nakonec odpudil. Máme pravdu nebo se mýlíme? To ať rozhodnou jiní.“⁸⁵ Oproti tomu ambiciózní *Cadmo*, který měl oslavovat lidskou civilizaci, byl zase kritizován jako příliš klasicizující a mytologizující, protože se pod vší alegorií zcela vytratila poezie.⁸⁶

Vyostřený tón se pokusil zmírnit překladatel Chateaubrianda Giuseppe Montani (1789-1833), podle něhož se doktríny romantismu a klasicismu v zásadě nevylučovaly. Romantismus chápal spíše jako žánr, který se v budoucnu stejně jako klasicismus stane součástí obecné filosofie, jenž do sebe pojme všechny literární druhy, neboť krásné bude vždy napodobováno, ať již je jeho zdrojem antická tradice či současné zahraniční podněty.⁸⁷

Původnost

Roku 1825 se do diskuse zapojil další ze spolupracovníků *Antologie*, lingvista a romanopisec Niccolò Tommaseo (1802-1874). Manzoniho *Adelgis* jím byl hodnocen velmi vysoko pro svou morální krásu (*bello morale*), která myšlenkově vychází z náboženství, což považoval za základní přínos romantiků. Vynikající popis citů („anatomie srdce“) u zahraničních autorů by však neměl vést ke kopírování. Italští spisovatelé by měli hledat vlastní cestu, skrze níž budou divadelní publikum učit ctnosti a velkodušné lásce.⁸⁸ Jen tak se italská literatura vymaní ze své provinčnosti a úpadku, do kterých zapadla svým důrazem na „slovo, spíše než na myšlenku.“

Tyto a další příspěvky z *Conciliatore* dokládají, že se již nejednalo o skutečnou diskusi nad povahou nové literární poetiky, ale spíše o snahu hodnotit úspěch či neúspěch romantického stylu v praxi. Znovu se vracely otázky dodržování zákona tří jednot v praxi a také preferovaného literárního žánru. V Itálii se jimi stali historický román (zejména po úspěchu Manzoniho *Promessi Sposi*, Snoubenců), novela ve verších (Grossiho *Ildegonda*), romance (berchetovské

⁸⁴ Tamtéž, s. 593.

⁸⁵ [„I romantici non veggono misura nella compassione e nella pietà. Noi siamo fatti diversamente; e il quadro esposto dal signor avvocato Grossi, dopo averci da principio annojati, ha finito per rivoltarci. Abbiamo ragione o torto? Altri ne deciderà.“]. Tamtéž, s. 646.

⁸⁶ Tamtéž, s. 658.

⁸⁷ Tamtéž, s. 678.

⁸⁸ Tamtéž, s. 731.

adaptace španělských romancí a německých balad) a na divadle tragická historická dramata a melodramata.

Poslední zásadnější text k diskusi nabídl, ovšem v dané době pouze soukromě, Alessandro Manzoni, který se v dopise Cesarovi D'Azeglio pokusil o jisté shrnutí nejen celé diskuse, ale i konceptů romantismu a klasicismu.

Alessandro Manzoni – Sul romanticismo. Lettera al marchese Cesare D'Azeglio (O romantismu. Dopis markýzi Cesarovi D'Azeglio, 1823).

Manzoni se v dopise snaží shrnout si pro sebe obsah pojmů romantické a klasicistní, dopad diskuse o romantismu v Itálii a obecné cíle umění. Podněty romantismu rozdělil na pozitivní (co romantismus přináší, v čem spočívá) a negativní (co romantismus odmítá).

Negativní – snaha osvobodit literaturu od mytologie, imitace klasiků a arbitrárních pravidel (zejména zákona dramatických jednot). Mytologii romantici kritizují, protože mluví o falešném, jako by bylo pravdivé. Není také pravdou, že je jediným zdrojem poezie, protože i novější díla, založená na křesťanství, jsou velmi ceněna. Manzoni proti mytologii ovšem namítá především fakt, že jde o idolatrii. Mytologie je umělecky působivá, nicméně morálně a dogmaticky neodpovídá křesťanství. S tím souvisí i odmítnutí imitace antických vzorů. Měly by se sice studovat, neměly by se však již reprodukovat obecné koncepty a názory Řeků a Římanů. Například bukolická poezie je v kontextu Itálie 19. století podivná a zcela falešná. Neexistuje cosi jako trvalý koncept krásy, romantici proto navrhuji diskusi o tom, co se má ještě udržovat a co opustit. Stejně tak nejsou definovány obecně platné a závazné zákonitosti výstavby uměleckých děl, navzdory tomu, že jimi klasicisté vágně operují. Problematická je i otázka původnosti tvorby. Obecně jsou uznávána díla, která něčím překročí průměr, přinášejí něco nového. Přesto klasicisté vyžadují nápodobu antických vzorů. Pro koho jsou tedy tato pravidla opravdu závazná? Jak autor pozná, že se na něj nevztahují, protože je génius? Jak pozná, že je génius? Jak je možné vymáhat pravidla, která nikde nejsou definovaná a sepsaná? Každý systém bude vždy směsicí nových a starých myšlenek.

Pozitivní – krátký průběh romantické diskuse nedovolil přesnější vymezení pojmů a promyšlení nového estetického systému. Romantická poezie si klade za účel užitečnost, za námět pravdu, pojaté zajímavým způsobem. Vycházet bude z přírody, skutečných vztahů. Bude hledat pravou morálku a dějinnou pravdu jako širší a trvalý zdroj krásy. I když většina literárních děl nedokládá náboženskou myšlenkovou tendenci, je zřejmé, že cíle romantismu se křesťanství neprotiví. Romantická diskuse sice již ustala a pojem romantismus je zapomenut, nicméně z ohlasu na díla vycházející z romantických premis je zřejmé, že tento nový směr zvítězil. Zanikl pouze sám pojem.

Alessandro Manzoni se do průběhu diskuse o romantismu nikdy přímo nezapojil, pečlivě však sledoval autory, o nichž se hovořilo (Schlegel, Sismondi, de Staël), a snažil se budovat vlastní poetiku (zamítnutí pravidla tří jednot, objevení principu dějinné pravdy, hledání objektivního vypravěče), ovlivněnou náboženskou konverzí a prosazováním nového literárního jazyka. Na příklad opuštění mytologického aparátu u něj úzce souviselo nejen se snahou opustit arbitrární pravidla a sofistikované alegorie, které většina čtenářů nedokázala rozluštit, ale i s nutností vyřešit rozpor mezi pohanským myšlenkovým světem bájí a křesťanskými hodnotami, které Manzoni vyznával. Neodmítal tím však antickou kulturní tradici jako takovou, její studium naopak považoval za nutnou součást vzdělání. Nepovažoval jen za vhodnou vnějškovou snahu

napodobovat starověký způsob myšlení. Předmětem umění podle něj měla být zajímavě podaná pravda, kterou sice nijak pečlivěji nedefinoval, bylo však zřejmé, že měla být v souladu s křesťanskými principy.

Proti tomuto pojetí se negativně vymezil Ugo Foscolo ve článku *Della nuova scuola drammatica italiana* (1826). Tragédie se podle něj nikdy nemohla zakládat na dějinné pravdě, protože poezie vždy nutně volá po umělecké licenci, aby mohla spojit realitu a fikci. Poezie podle něj dává možnost procítit vlastní existenci a osvobodit se z trápení, zatímco dějiny vedou člověka k tomu, aby se těšil ze světa jaký je.⁸⁹ Čím víc se dílo osvobodí od dějin, tím víc se podaří vytvářet silné postavy a získá poezie, což Foscolo dokazoval na Shakespearových tragédiích *Hamlet*, *Macbeth* či *Othello*, v nichž jsou dějiny pojednávány jen velmi volně.

Nezamlouvaly se mu ani Manzoniho pokusy o literární kritiku vlastních prací a vyvozování obecnějších teoretických závěrů. Foscolo v rámci literární kritiky upřednostňoval spíše rozbor konkrétních děl a i proto jej nijak italská romantická diskuse nezaujala. Sám zastáncem představy individuální svobody každého autora se domníval, že obdobně abstraktní polemiky zabíjí i to málo z literatury, co zbývá.⁹⁰

Textem, který italskou diskusi o romantismu symbolicky uzavřel, byla veršovaná *Řeč o mytologii* (Sermone sulla mitologia) Vincenza Montiho z roku 1825. Tato nostalgická báseň vyzdvihující mytologii jako autentický a živý zdroj inspirace a znevažující „zpupnou severskou školu“⁹¹, jež proti poklidné kráse antického světa staví „suchou pravdu“, vyvolala sice ještě jisté odezvy, bylo však již zřejmé, že je debata o tom, zda mají být impulsy romantismu akceptovány také v Itálii, zcela vyčerpána.⁹²

⁸⁹ SANTORO, Mario, cit. d. (pozn. č. 42), s. 258. [„La poesia tende a farci fortemente e pienamente sentire la nostra esistenza, e sollevarla di su dalle noie che l'accompagnano; la storia invece tende a dirigere la vita nostra in guisa che sappiamo giovarci del mondo com'è.“]

⁹⁰ SANTORO, Mario, cit. d. (pozn. č. 42), s. 254.

⁹¹ V originále „audace scuola boreal.“ Překlad Jiří Pelán. PELÁN, Jiří. Biedermeier a italská literatura. In: PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*, Praha, Karolinum, Univerzita Karlova v Praze 2007, s. 178.

⁹² Tommaseo například zcela odsoudil Montiho elitářství, které lidu znepřístupňuje poezii svým požadavkem důvěrné obeznámenosti s antickou mytologií, ale i modlářské vzývání antických božstev, jenž by snad měla být uctívána tak jako Panna Marie. BELLORINI, Egidio – MUTTERLE, Anco Marzio, cit. d. (pozn. č. 1), s. 871.

Specifická povaha italského romantismu

Italská debata o romantismu se dotkla mimo jiné otázek překladů (např. zda poezii překládat prózou), rozdělení na jižní a severní literaturu (důležité pro hledání nové kulturní identity), čtenářů (moderní literatura měla být určena měšťanstvu), nutnosti odložit mytologické odkazy, užitečnosti umění (spisovatelé měli svými díly vychovávat), potřeby nové kritiky, literárního jazyka (nebo dialektů) a žánrů jako román.

Přes poněkud vyostřenější tón některých příspěvků se ukázalo, že italští teoretici romantismu v mnohém navazují na již dříve proběhlé diskuse lombardských osvícenců. S romantickou diskusí tak nepřišlo tvrdé odsouzení neoklasicismu, celkově se však nastupující romantická estetika prosadila velmi rychle.

Výsledný tvar nabyl dvojí podoby. Na jednu stranu představoval skutečnou změnu (nové promýšlení národa a národního charakteru, patriotismus, který vedl k boji za sjednocení Itálie), na druhou stranu se vůči změnám konzervativně uzavřel (katolicismus, důraz na národní soběstačnost). Obecně je proto italský romantismus považován za umírněný a prakticky založený (hledání duchovních zdrojů pro nově budovanou sjednocenou Itálii).

Skutečně ani sebepečlivější zkoumání textů, dotýkajících se romantické diskuse, nám příliš nepomůže sestavit specificky italskou teoretickou bázi romantismu. Žádný z příspěvů nenapsal text, který by samostatně obstál jako originální manifest nové poetiky. Shrnujícím článkům zase chybí buď původnost (Visconti), či zapojení se do veřejné debaty (Leopardi, Manzoni).

Příliš nepomůže ani kritické čtení ze strany opozice. Zastánci klasicismu navzdory výhodnější výchozí pozici (již celistvá poetika, jasné inspirační a myšlenkové zdroje) nikdy nenabídlí přesvědčivější demonstraci vlastních pozic. Mnohé příspěvky byly čistě útočné, bez jakékoli myšlenkové ambice. Autoři také často rezignovali na bližší seznámení se s romantismem a svou kritiku omezili na vágní odsouzení „severních výstřelků.“

Tento nedostatek programových textů či dostatečně „reprezentativních“ literárních děl způsobil, že bývá italský romantismus v kritických textech zahraničních literárních historiků a historiček často opomíjen.⁹³ Jak ovšem připomněl Joseph Luzzi, to může souviset i s faktem, že dosud mimo Itálii neexistuje reprezentativní výběr z textů autorů spojovaných s romantickou diskusí, což příliš neusnadňuje jejich začlenění do širšího povědomí.

První teoretické pokusy o uchopení romantické polemiky (a s tím mnohdy automaticky spojované italské literatury romantismu) se nicméně objevily poměrně záhy.

Francesco de Sanctis ve svých *Dějínách italské literatury* z roku 1870 odsoudil zmatečnost celé diskuse, neboť nakonec nebylo zřejmé ani „v čem záležel romantismus a čím se podstatně lišil od klasicismu“.⁹⁴ Severní excesy německé a francouzské provenience považoval za cizí italskému duchu a italskou podobu romantismu vykládal jako dědičku Pariniho, tedy

⁹³ Joseph Luzzi si opomíjení italského romantismu všímá např. u M. H. Abramse, Ericha Auerbacha, Harolda Blooma, Paula de Mana, Johna Isbella či Geoffreya Hartmana. Sám za nejzásadnější práce považuje příspěvky Maria Puppa a Ezia Raimondiho.

⁹⁴ DE SANCTIS, Francesco: *Dějiny italské literatury*. Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n.p. 1959, s. 548. V italštině *Storia della letteratura italiana*.

pokračování osvícenských podnětů 18. století, které pod rouškou historických námětů často prosazovalo s uměřenou citlivostí vlastenecká témata. Sám proto vybízel, aby byl romantismus brzy překonán, protože nijak neodráží současný svět a potřeby nové inspirace moderního člověka, který musí znovu vybudovat italskou kulturu, postavenou na vlastních zdrojích a práci.⁹⁵

Také Giuseppe Antonio Borgese⁹⁶ neviděl ve své studii *Storia della critica romantica in Italia* (Dějiny romantické kritiky v Itálii, sepsané roku 1903, vydané o dva roky později) italský romantismus jako svébytný jev. I pro něj byl v zásadě pokračováním osvícenství, s jeho důrazem na užitečnost literatury, a nutností psát pro lid a vzdělávat jej. Těsnou spjatost s myšlenkou národního sjednocení nepovažoval za specifickou pro Itálii, protože se objevovala i v Německu. Cenil si důrazu na historické čtení uměleckých děl, nemohl si však nevšimnout, že tuto myšlenku lze v Itálii nalézt již u Vica.⁹⁷ Romantismus v Itálii podle něj neměl dlouhého trvání, inspiračně vycházel především z Byrona, jeho hlavní protagonisté byli vždy spíše solitéry než účastníky na světové republice literatury (Manzoni) a hlavní přínos paradoxně spočíval v nalezení cesty k novému čtení klasických autorů.⁹⁸

Specifickou podobu italského romantismu nenalézal ani Guido Muoni,⁹⁹ který roku 1905 vydal svou studii *Note per una poetica storica del romanticismo* (Poznámky o historické poetice romantismu), v níž se pokusil komplexně definovat romantismus nejen jako historický, ale i psychologický koncept. Výsledkem však byl poněkud neuspořádaný kompilát z citací různých autorů, vyjadřujících se k otázce romantismu, bez jasné zastřešující strategie výkladu. Romantismus přibližně vyložil jako psychologickou jednotu se sentimentalismem, tedy literární díla, vzešlá z inspirace duchovního a citového života každého autora, přičemž nejvýznamnějšího představitele našel v osobě Giacoma Leopardiho. Tento koncept ovšem nebyl nutně národně vázaný, naopak romantismus jako stav duše byl podle Muoniho v zásadě nadnárodní.

Nejatraktivnější výklad nabídla roku 1908 Gina Martegianiová (1886-1981) ve své knize *Il Romanticismo italiano non esiste* (Italský romantismus neexistuje). Již sám název práce a na první pohled přesvědčivé argumenty ovlivnili mnohé literární vědce a vědkyně (její úhel pohledu sdíleli mimo jiné Croce, Borgese, Mario Luzi i René Wellek), kteří se s jejím odkazem potýkají dodnes.

Místo individualismu a touhy po osvobození se nacházela Martegianiová v italské literatuře nacionalismus, patriotismus a povrchní imitaci zahraničních vzorů. Zdálo se jí, že si Italové pečlivě „nastudovali revoluci“,¹⁰⁰ aniž by pochopili, že tím zabili instinkt, samou podstatu romantismu. Dominující charakteristikou této italské verze je proto podle ní praktičnost,

⁹⁵ Tamtéž, s. 555.

⁹⁶ Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952) – spisovatel a literární kritik.

⁹⁷ BORGESE, Giuseppe Antonio: *Storia della critica romantica in Italia*. Napoli, Edizioni della „Critica“ 1905, s. 81.

⁹⁸ Tamtéž, s. 105.

⁹⁹ Guido Muoni (1879-1919) – italský literární kritik, spolupracovník časopisu *Voce*, který se ve svém díle rozsáhle věnoval právě tématu italského romantismu.

¹⁰⁰ MARTEGIANI, Gina: *Il romanticismo italiano non esiste. Saggio di Letteratura comparata*, Firenze, Successori B. Seeber 1908, s. X.

hledající cestu k národnímu sjednocení. Ne náhodou je pak italským romantickým žánrem par excellence historický román, zatímco v Německu bouřlivé drama autorů Sturm und Drang.¹⁰¹

Romantismus Martegianiová definuje jako prosazení osobnosti, opozici vůči arbitrárním pravidlům, návrat ke svobodě. Je v něm opovržení vůči pozorování, ironie, nepořádek, fantazie, subjektivismus, kult přírody, aristokratická tendence či idealismus. Což jsou vše prvky, které jsou italské povaze v zásadě vzdálené, třeba se čas od času u některých jedinců objevují (Dante, Boccaccio, Luigi La Vista¹⁰², Giovita Scalvini,¹⁰³ Leopardi, Mazzini, Tommaseo).

„Takzvaný italský romantismus“, jak sama píše, je specifický svým důrazem na vítězství kolektivu, zdravý rozum¹⁰⁴ a pevné morální zásady, vycházející z katolictví. Nutně se proto nabízí otázka, proč se Italové v čele s Berchetem za romantiky vůbec považovali. Martegianiová se domnívala, že to bylo utilitární ignorací esence romantismu ze strany italských autorů. Hledali způsoby psaní, které by pomohli „italské věci“, a protože klasicismus byl až příliš spjat se starým pořádkem věcí, přihlásili se k romantismu, jako k něčemu novému. Jejich angažovanost v romantické diskusi ovšem prozradila, že „strávili léta bojem za definici něčeho, čemu nikdy neporozuměli.“¹⁰⁵

Shovívavější je Martegianiová paradoxně k příslušníkům tzv. druhého romantismu (Aleardi, Prati), protože u nich i přes „vybledlost“ tvorby nachází „ozvěny velkého teutonského romantismu“, cení si také scapigliatů, zejména Arriga Boita, a spisovatelů z okruhu florentského časopisu Leonardo.

Vlastenecký důraz, který Martegianiová tolik kritizovala, našel naopak pozitivní hodnocení u Carla Calcaterry,¹⁰⁶ jenž interpretoval italský romantismus jako obrat k nitru člověka, který umožnil obrození národa. Jeho počátky nacházel již u Vica (důraz na plnou svobodu citů a fantazie) a Tommasa Valpergy di Caluso (1737-1815, liberalismus a vlastenectví), zásadnější myšlenkový posun však nastal až u sensistů (Marinův *Adonis*, 1623) a Arkádie (s jejím návratem k prostotě a umírněnosti oproti excesům barokní poezie). V mezidobí preromantismu (Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni) se postupně posílily myšlenky pozdějšího romantismu, které tři manifesty v zásadě jen potvrdily, nebyly však na jejich počátku. Změny, které romantismus přinesl, rozdělil Calcaterra podle tří hledisek – gnozeologického (romantismus znamená neustálé osvobozování se od všech předpokladů či pravidel), etického (víra ve zmrtvýchvstání, poezie oddanosti a oběti) a estetického (odmítnutí neoklasické myšlenky univerzální krásy). Romantismus byl tak definován jako obrat k nitru, myšlenkově vycházející z kulturních tradic středověku a křesťanství, nový druh cítění, jemuž byla vlastní neustálá tvorba, osvobozená z jakýchkoli pravidel. Podstatou polemiky s klasicismem pak bylo

¹⁰¹ Tamtéž, s. XV.

¹⁰² Luigi La Vista (1826-1848), kterého spolu se Scalvinim bere Martegianiová na milost coby zástupce romantismu v Itálii, byl žákem Francesca De Sanctise. Roku 1848 se zapojil do neapolského povstání proti Bourbonům a byl zastřelen. Jeho literární díla byla publikována až posmrtně, po sjednocení Itálie. Martegianiová vyzdvihuje především jeho *Vzpomínky a spisy* (Memorie e scritti, 1863), pro důkladný popis stavů jeho neklidné duše, a novelu *Angelo*.

¹⁰³ Giovita Scalvini (1791-1843) byl přispěvatelem Bibliotecy italiani, po roce 1821 vězněný a donucen odejít do exilu. Roku 1835 přeložil do italštiny Goethova *Fausta*.

¹⁰⁴ „Il buon senso è qualche cosa che il popolo comprende, è ciò che ci vuole per il popolo; e i Romantici italiani vissero la vita del popolo, scrissero per il popolo e amarono il popolo teneramente sinceramente.“] MARTEGIANI, Gina, cit. d. (pozn. 95), s. 94.

¹⁰⁵ „...questo fecero gl'Italiani: lottarono degli anni per definire ciò che non compresero mai.“]. Tamtéž, s. 130.

¹⁰⁶ Carlo Calcaterra (1884-1952) – literární kritik. Zakladatel časopisu Studi petrarcheschi.

odmítnutí vnějškového napodobování kdysi živého duchovního světa antiky neoklasicisty a upřednostnění hledání původních forem (jak je můžeme vidět ve shodě s di Bremem u autorů jako Homér, Dante, Shakespeare, Voltaire, Tasso, Parini či Goethe).

Specifikem italského romantismu podle Calcaterry byla skutečnost, že se podmínky pro „pravý romantismus“, tj. osvobození se já od „božských i lidských desater“, objevily až se scapigliaturou.¹⁰⁷ Přesto objev osvobozujícího se, tvořivého nitra, dal vznik zvláštní podobě romantismu, která je především „hluboce budující“ (zakládající novou vlast, nový národ, novou humanitu) a je tak nutným předpokladem risorgimenta.

Sympatizantem této linie kritického výkladu, která italský romantismus vidí v zásadě jako pokračování myšlenek autorů 18. století, byl i Mario Fubini se svou studií *Romanticismo italiano* (Italský romantismus, 1953).¹⁰⁸ Po přečtení Belloriniho výběru textů si uvědomil nakolik repetitivní, neoriginální a teoreticky slabá většina příspěvků k romantické diskusi byla. Navrhoval proto nečíst je jako díla literární kritiky, ale spíše jako doklad „literárních zvyklostí“, tj. dohledávat ve druhém plánu například dobové představy o roli spisovatelů, kritiky, či vztahu ke čtenářům.¹⁰⁹ Zřetelněji tak vyvstane, nakolik nezávislou na německém romantismu vlastně italská polemika byla, že se vesměs dotýkala lokálních problémů, ale zároveň se explicitně hlásila k univerzálnímu nároku osvobození (třebas mírněného katolickým světonázorem), a příslušnosti k Evropě. Napomohla však změnit způsob čtení a přijímání literárních textů, a přehodnotit vztahy mezi autory a publikem.¹¹⁰

Mario Puppo¹¹¹, jeden z nejautoritativnějších vykladačů italského romantismu, v zásadě přijal myšlenku německého romantismu jako paradigmatu pro výklad romantismů ostatních zemí; italský proud, zvláště v jeho lombardské podobě, však již vnímal jako svébytné kulturní a literární hnutí, jehož hlavními inspirátory byli A. W. Schlegel (*Kurz*) a Madame de Staël (*O Německu*), a v rámci nějž je třeba velmi opatrně zacházet s pojmy romantický a klasický.

Sebastiano Timpanaro vykládal italský romantismus, obdobně jako György Lukács ten německý,¹¹² jako regres, reakční fenomén v porovnání s osvícenstvím. Itálie osvícenské tradice, bohatá na literární časopisy, množství překladů ze zahraničních literatur, ať již v beletrii, tak na divadle, souznící s kosmopolitním duchem osvícenské Evropy, s progresivními autory jako Cattaneo, Giordani a Leopardi, kteří byli lacině odsouzeni pro svou sympatii ke klasicismu autory, jejichž jediným kritériem byla katolická víra, nenacházela podle něj důstojné vyústění v religiózní Itálii romantismu s jejím ambivalentním pojetím „lidu.“ Třebaže pečlivě rozlišoval jednotlivé proudy v rámci klasicismu i romantismu, dospěl nakonec k přesvědčení, že jsou myšlenky autorů jako Monti, Cattaneo,¹¹³ Ascoli¹¹⁴ pro představu moderního národa

¹⁰⁷ CALCATERRA, Carlo - SCOTTI, Mario (eds.), cit. d. (pozn. č. 63), s. 9-10.

¹⁰⁸ Mario Fubini (1900-1977).

¹⁰⁹ FUBINI, Mario: *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*. Bari, Laterza 1971, s. 16.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 41.

¹¹¹ Mario Puppo (1913-1989)

¹¹² BARONI, Giorgio – PUPPO, Mario: *Manuale critico-bibliografico per lo studio della letteratura italiana*, Torino, Società editrice internazionale 2002, s. 211.

¹¹³ Carlo Cattaneo (1801-1869) – právník, ekonom, jazykovědec. Vydával časopis *Il Politecnico*.

¹¹⁴ Graziadio Isaia Ascoli (1829-1907) – jazykovědec. Věnoval se výzkumu italských nářečí.

reprezentativnější než pozice Manzoniho.¹¹⁵ Jejich myšlenky však nakonec nepřevážily, protože se jako skupina liberální klasicisté nedokázali nikdy spojit. Na druhou stranu však vývoj v *Conciliatore* i *Antologii* ukázal, že byly postupně opouštěny motivy, spojované s romantismem (tajemno, středověk), nakonec včetně termínu romantismus samotného.

Tento stručný přehled některých teoretických výstupů měl napomoci ilustrovat obtížnost uchopení italského romantismu jako specifického proudu romantismu evropského.

Nezbývá sice než připomenout, že diskuse o romantismu není uměleckým vyjádřením romantických podnětů v konkrétních literárních dílech a bylo by tedy velmi reduktivní na základě jejího rozboru posuzovat projevy romantismu v italské literatuře vůbec, přesto její studium napoví, proč mohou někteří literární kritici a kritičky italský romantismus ve svých studiích evropského romantismu opomíjet (pochopitelně s výjimkou autorů jakými byli Foscolo, Manzoni či Leopardi).

Ve shodě s Mariem Fubinem je třeba říci, že jednotlivé příspěvky do italské romantické diskuse nebyly koncepčně propracovanými teoriemi. Většina autorů měla jen velmi vágní povědomí o zdrojích německého, anglického či francouzského romantismu, těžko se tak mohli pouštět do analýz literárněhistorického pojmu romantismus a jeho případné podoby v italské literatuře. Ti, kteří zase měli k těmto pramenům nejbližší (ať již osobní angažovaností, či jazykovou vybaveností), nikdy nese-psali ucelený text, který by buď novou estetiku a senzibilitu v Itálii důkladněji představil, či se pokusil o vlastní výklad, přizpůsobený italským poměrům.

Třebaže byla jednotlivými účastníky celá debata již velmi záhy považována za ukončenou, nedostalo se ani na samotnou konsensuálně přijímanou definici pojmu romantismus, třebaže se termín diskusí dostal do širšího povědomí. Pokud ještě roku 1814 Davide Bertolotti musel vysvětlovat adjektivum „romantický“ jako „poněkud výstřednější a rozmarnější než román“,¹¹⁶ pak roku 1825 již termín romantismus uvádí *Dizionario universale critico* jazykovědce Francesca Albertiho di Villanova.¹¹⁷

Pokud tedy můžeme ranou německou romantiku považovat za záležitost filosofie, o italském raném romantismu toto prohlásit nelze, již proto, že jsou, jak napsal historik a filosof Zdeněk Vašíček, „počátky filosofie spjaty s ustalováním významů slov“, k čemuž v rámci italské diskuse nikdy nedošlo.¹¹⁸

¹¹⁵ Vincenzo Monti napsal na protest proti purismu Accademie della Crusca dílo *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca* (Návrh některých úprav a dodatků ke slovníku Cruscý), kterou Timpanaro považoval za vhodnější způsob hledání moderního jazyka, než umělou neoflorentštinu Alessandra Manzoniho.

¹¹⁶ Míňeno divadlo. Viz CADIOLI, Alberto, cit. d. (pozn. č. 25), s. 16. [„Da questo momento anche in Italia si parla apertamente di „romanticismo“, termine per altro poco chiaro se ancora nel 1814, in una nota dello „Spettatore“, Davide Bertolotti spiegava l'aggettivo „romantico“ come „un po più stravagante e capriccioso, che romanzesco.“]. Davide Bertolotti (1784-1860) vedl časopis *Spettatore italiano*. Překládal z francouzštiny a angličtiny (*Barda Thomase Graye, Heloisu Abélardovi Alexandera Popea*). Přítel Ludovica di Bremeho, s nímž se však nepohodl kvůli politickým názorům a Bertolottiho kritice článku Madame de Staël o užitečnosti překladů).

¹¹⁷ Francesco Alberti di Villanova (1737-1801) vydával svůj *Dizionario universale critico ed enciclopedico della lingua italiana* od roku 1797. Zde hovoříme o edici z roku 1825, vydanou v Milaně, již po autorově smrti. Třetí edice byla publikována 1834. Slovník romantismus definuje jako „současný neologismus, opak klasicismu.“ [„ROMANTICISMO e ROMANTICO neologismo de' nostri dì, opposto a CLASSICISMO e CLASSICO.“] ALBERTI DI VILLANOVA, Francesco: *Dizionario universale critico-enciclopedico della lingua italiana dell'abate Francesco D'Alberti di Villanova. Riveduto e corretto. Seconda tiratura colle tavolette stereopeidotipe. Tomo quinto P-RUZ*. Milano, Giovanni Silvestri 1834, s. 721.

¹¹⁸ VAŠÍČEK, Zdeněk: *Podmínky volby*. Praha, Triáda 2003, s. 168.

Ludovico di Breme, jeden z hlavních příznivců romantismu, o sobě prohlašoval, že není romantikem. Alessandro Manzoni si v dopise markýzi D'Azeglio pochvaloval, že už se o romantismu nemluví. Giacomo Leopardi, jehož myšlenky byly romantismu přes veškerou náklonnost klasikům velmi blízké, přínáležitost k romantikům odmítal.

Tato nejasnost ohledně ústředního termínu a celková mlhavost „programu“ opět souvisí s mimoběžností italské podoby romantismu. Třebaže jednotliví příznivci romantismu oprávněně pociťovali nutnost pozvednout italskou literaturu na vyšší úroveň a zařadit ji zpět do evropských souvislostí, nedokázali sestavit propracovanější návod, jak by k tomu mělo dojít.

Je zajímavé, že i přesto považoval René Wellek italské romantické hnutí za „uvědomělé.“¹¹⁹ Vysvětloval to pozdním nástupem romantických podnětů, který účastníkům diskuse dovolil již od počátku jasně zaujmout stanovisko, aniž třeba pojem romantismus jasně definovali. Návaznost na dříve proběhlé polemiky a existence jasného protipólu (klasicismus) zdálo se mu dostatečnou zárukou promyšleného postoje. Itálie tak podle něj souběžně uváděla do života jak termín, tak umělecké hnutí, což se v ostatních zemích nedělo.

Pro pozdější vývoj diskuse by také nebylo důležité, že započala jako reakce na podnět zvnějšku. Problematictější však je, že se od jisté odvozenosti nikdy zcela neodpoutala, a tak většina textů nedokáže samostatně obstát, což nepříspěvá k jejich snadnému začlenění do evropského kontextu. Také tematicky se mnoho příspěvků věnovalo akutně pociťovaným italským problémům, spíše než pokusům o obecnější shrnutí probírané tematiky.

Na druhou stranu je třeba uvést, že pro italské autory představovala řada otázek bolestivější záležitost, než tomu mohlo být u jejich soupeřů v cizině. Nejlépe to bylo vidět v případě diskuse o nutnosti opustit mytologický aparát.

Italští autoři považovali dědictví Řecka a Říma za součást své národní tradice a ne náhodou mnozí z nich nepokládali za protimluv stavět proti sobě inspirační zdroje antické a zahraniční.¹²⁰ Třebaže znalost starořečtiny nebyla na počátku 19. století zdaleka rozšířená, povědomí o řecké a římské umělecké tradici, považované za zdroj nadčasových hodnot, bylo v Itálii velmi silné, navíc opět připomenuté neoklasicismem. Romantickým teoretikům se sice podařilo představu věčně platných estetických zákonitostí narušit, nicméně pro autory jako byli Ugo Foscolo (který se navíc narodil v Řecku) nebo Vincenzo Monti představoval antický svět důvěrně známé prostředí, nikoli zastaralý konstrukt, který je třeba nahradit novým, univerzálním, obohaceným například o studium fyziky, jak k tomu vyzýval v *Řeči o mytologii* Schlegel.

Můžeme se proto vrátit k výroku Niccola Tommasea o výpovědní hodnotě literárních pří pro poznání daného národa. Otázka přijetí či odmítnutí zahraničních vzorů byla v Itálii počátku kolem roku 1816 problematická hned na několika rovinách. V rozdrobené zemi, ovládané z valné většiny cizími monarchy, nemuselo být odmítnutí dosavadní tradice nijak snadné, třebas mohla být již považována za vyčerpanou. Její kontinuita byla základem kulturní identity.

Vnucovaná estetika, kterou mnozí vnímali co zcela cizí, jako kdyby opět jen upozorňovala na zaostalost Itálie, která prostě musí akceptovat cizí vzory, aby se dostala na evropskou úroveň.

¹¹⁹ WELLEK, René, cit. d. (pozn. č. 3), s. 53.

¹²⁰ Zájem o řecké písemnictví v Itálii značně zesílil v 15. století, kdy tam po dobytí Byzance Turky našli azyl mnozí učenci. Znalost řečtiny byla v té době navíc již velmi rozšířená.

Autoři, kteří jsou dnes považováni za přední zástupce romantismu v Itálii – Foscolo, Manzoni a Leopardi –, přistupovali k požadavkům opuštění klasické tradice a otevření se zahraničním podnětům velmi obezřetně.¹²¹ Jejich příspěvky k diskusi – Foscolovo *O nové italské dramatické škole*, Manzoniho dopis markýzi D'Azeglio a Leopardiho *Rozprava* představují umírněnější, sofistikovanější tvář romantické diskuse, která sice již tím, že je podnítila, získala podle Maria Fubiniho smysl,¹²² nicméně neskryje paradox, že jsou za přední romantiky považováni sympatizanti klasicismu.

Pozdní nástup romantismu v Itálii navíc navzdory přesvědčení Reného Welleka neznamenal, že by italský romantismus také myšlenkově či umělecky dozrál. Diskuse skončila stejně náhle, jako začala, bez toho aniž by vyprodukovala specificky italskou teorii. Podporované žánry (historický román, romance, novela ve verších) se velmi rychle vyčerpaly, případně proměnily svou podobu, už proto, že mezitím došlo k zásadní proměně vkusu.¹²³ Konečně se však prosadil román jako takový, mnohými klasicisty ještě odmítaný pro svou „nemorálnost“ a míšení historie s fikcí.

Otázka po existenci italského romantismu je ovšem přes svou zjevnou atraktivitu v zásadě nesmyslná, případně platná pouze pro kritiky a kritičky, kteří považují německý romantismus za paradigma. Nemá jediného romantismu, který by co závazný vzor musel být přítomen ve všech zemích ve stejnou dobu a ve stejné podobě. Italský romantismus skutečně ve svých teoretických ani uměleckých výstupech příliš nekoresponduje s romantismem, jak ho známe z Německa, Anglie, či Německa, nelze však popřít, že byla romantická estetika a senzibilita do Itálie uvedena.¹²⁴

Mnozí z prvních teoretiků italského romantismu činili právě tuto chybu, že romantismus považovali za jednotný, homogenní proud, a proto jeho italskou podobu nepojímali v evropských souvislostech, ani jej nepovažovali za svébytný výraz. Pojednávali zvláště projevy romantismu evropského a vedle něj stavěli nesmělé výkony italských autorů, bez upozorňování na jejich možnou provázanost. V italských dílech poté marně hledali prvky jako revolta, idealismus, ironie, touha po nepřítomném či valorizace individuálního, a snadno dospívali k názoru, že se v Itálii romantismus neobjevil.

Teprve kritici jako Ezio Raimondi začali číst italskou romantickou diskusi v evropské komparativní perspektivě, aby prokázali, nakolik byli autoři obeznámeni se zahraničními uměleckými proudy, a pokud tomu ani tak třeba nebylo, že se nevědomky dotýkali témat, které byly obdobně aktuální také v cizině.

¹²¹ Mario Praz proto například Manzoniho *Snoubence* spolu se *Srdcem* Edmonda De Amicise považoval za typické zástupce estetiky *biedermeieru*. *Snoubence* kvůli „rozvázné, tradiční etice a poklidnému humoru“, *Srdce* pro „plačtivý sentimentalismus.“ PRAZ, Mario: *Cronache letterarie anglosassoni II. Cronache inglesi e americane*. Edizioni di storia e letteratura, Roma 1951, s. 215-216.

¹²² FUBINI, Mario, cit. d. (pozn. č. 104), s. 15.

¹²³ Historické romány v Itálii postupně opouštěly gotické a patriotické témata první poloviny 19. století a přesouvaly pozornost k nitru svých protagonistů. Velké dějiny pak byly čteny spíše optikou individuálního života (Nievo *Zpověď Itálie*), či se věnovala větší pozornost sociálním otázkám (*Sto let* Giuseppea Rovaniho).

¹²⁴ Manzoni v úvodu k tištěné verzi dopisu *O romantismu* příznačně napsal, že jej vydává jako „vzpomínku na okamžik v italské literatuře, který je nyní už nějakou dobu ukončen, ale který zajisté nezanechal věci takové jakými byly, a nebyl bez dopadu také mimo Itálii. [...]. come un ricordo d'un momento della letteratura italiana, momento finito oramai da un pezzo, ma che, di certo, non ha lasciate le cose come le aveva trovate, e non fu senza un qualche effetto, anche fuori d'Italia.“]. MANZONI, Alessandro: *Sul romanticismo*. Dostupné z: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/manzoni/sul_romanticismo/pdf/manzoni_sul_romanticismo.pdf

Debata o romantismu, třebas pokračující ve snahách započatých již v 18. století, napomohla v Itálii k zásadním změnám. Rozšíření distribučních sítí knih a časopisů,¹²⁵ opuštění mytologického aparátu a hledání nového literárního jazyka učinilo písemnictví srozumitelnější a přístupnější širšímu publiku. Prosadilo se moderní pojetí historie, chápané nyní jako věda, spíše než příběh o minulosti, jak také doložila postupná změna názoru Alessandra Manzoniho na možnost psát historický román.

Značně se proměnilo také vnímání pozice autora. Jak si povšiml Carlo Tenca,¹²⁶ většina spisovatelů se postupně osvobodila ze závislosti na mocných mecenáších, místo moci však teď oslovovali „nedefinovatelné jsoucno, zvané publikum“, které si žádalo srozumitelné čtení, ať již co se týče jazyka, či formy.¹²⁷ Což ovšem také znamenalo, že spisovatel již nebyl „osvícený uchovatel tradice, ten, který neustále přepracovává topos „historia magistra vitae“, ale stává se interpretem, či Mazziniho slovy, „prorokem“ „veškerého lidu.“¹²⁸

Spolu s estetickým relativismem (přestává fungovat antický vzor věčné a dokonalé krásy) dochází tedy také k relativizaci role autora a literatury. Nutně se pak ovšem objevuje otázka původnosti tvorby, tolik blízká Leopardimu. Dokud bylo hlavním cílem přiblížit se nepřekonatelnému starověkému vzoru, nebyla originalita nijak zásadní. Důležitější bylo důkladné osvojení si mytologického aparátu a řemeslná zdatnost. Nyní však čtenář požadoval od každého autora individuální hlas.

Požadavek originality v rámci polemiky souvisel také s nutností redefinice inspiračních zdrojů, budováním moderní literatury, která se již nechtěla odvolávat na neměnné vzory staré několik set let, a hledáním italského místa na evropské kulturní mapě. Polemika o romantismu tedy měla i zřetelně politický rys. Italští intelektuálové, zklamaní z Napoleonovy vlády i dění po vídeňském kongresu, začali dospívat k představě sjednocené Itálie, hovořící jednotným jazykem a stmelené sdíleným kulturním dědictvím; tedy promýšlet zcela nesamozřejmý konstrukt italské identity.

Když se Joseph Luzzi pokoušel vysvětlit, proč všechny tyto zásadní změny, a to zcela vynecháváme projevy romantismu v krásné literatuře, nestačily k pevnějšímu začlenění italského romantismu do evropského kontextu, nabídly se mu čtyři tradiční odpovědi. Za prvé byli Italové vnímáni jako příliš spojení s řecko-římským dědictvím na to, aby byli považováni za účastníky evropského romantického hnutí.¹²⁹ Za druhé silná přítomnost katolického prvku se jevila v protikladu s antiklerikalismem, zájmem o folklór a život lidu. Navíc svazující osvobozující se já romantického hrdiny. Za třetí se v inspiraci Francescem De Sanctisem zdálo,

¹²⁵ BERENGO, Marino: *Milano nuova capitale culturale italiana*. In: PETRONIO, Giuseppe: *Antologia della critica letteraria*, Bari, Laterza 1987/1988, s. 557. Je na místě připomenout jak velkou roli v rámci prosazení romantické estetiky měli lidé jako Luigi Porro Lambertenghi, kteří svou finanční pomocí umožnili fungování literárních časopisů.

¹²⁶ Carlo Tenca (1816-1883) – spisovatel, novinář a politik. Spisovatele pobízel, aby své čtenáře vzdělávali, protože jedině tak jim budou jako autorům schopni porozumět.

¹²⁷ RAIMONDI, Ezio: *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori 1997, s. 125. [„Se infatti „lo scrittore ha guadagnato in dignità, sottraendosi alla necessità dell'adulazione, ed al servile ossequio verso il potere“, ha dovuto al tempo stesso „compiacere“ a quell' „ente indefinibile, che chiamasi pubblico“, che esige sempre una produzione „popolare“, nel linguaggio e nelle forme.“]

¹²⁸ Tamtéž, s. 126. [„Ciò significa poi che lo scrittore non è più il conservatore illuminato della tradizione, colui che di continuo rielabora il topos dell'*historia magistra vitae*, ma l'interprete o, con formula mazziniana, il „profeta“ di „un popolo immenso.“]. Zřetelně vysledovatelné např. u G. Carducciho.

¹²⁹ Luzzi zde také připomíná, že jak Ugo Foscolo, tak Giacomo Leopardi, věřili, že budoucnost italské kultury spočívá v lepším studiu a obeznámenosti s klasickými zdroji. LUZZI, Joseph, cit. D. (pozn. č. 24), s. 2.

že spjatost národní identity s literárním dědictvím uzavřela Itálii v jakýsi soběstačný systém, který s cizinou nepotřeboval komunikovat. Konečně za čtvrté byla Itálie tradičně vnímána jako místo zaostalé, „rezistentní vůči modernitě“.

Nic z toho však neznamená, že se romantismus v Itálii neobjevil. Dokládá to spíš skutečnost, že je stále jako paradigmatický vnímán romantismus německý, s nímž literární kriticky a kritičky nenacházejí v Itálii styčné body. Italská diskuse skutečně nevyprodukovala zásadní filosofické texty, se zahraničními teoretickými podněty se prakticky nepotýkala, navzdory skutečnosti, že někteří z účastníků polemiky byli s autory jako Schlegel či Schiller alespoň částečně obeznámeni. Mnohem důležitější však pro ně byli co myslitelé Vico nebo Gravina, a konkrétní literární díla autorů jako byl Byron a Shakespeare.

Zároveň se však evropská témata v rámci polemiky, i když nesystematicky a nedůsledně objevovala (soupeření umělce s přírodou, důležitost jazykové otázky, hledání povahy národa), případně pronikala přímo do umělecké tvorby, třebas v poněkud výstřední podobě u autorů jako Foscolo, Leopardi a Manzoni. To, že se některé z příznaků, podle nichž bychom literární díla přiřazovali k romantismu, objevují „předčasně“ (titánští Alfieriho hrdinové, stavící se proti tyranům), či naopak „později“ (konflikt umělce a společnosti, protest proti měšťanům, fantastické prvky – přicházející se scapigliaty) dokládá, že je třeba italské autory skutečně vykládat v evropském kontextu, jen je nutno rezignovat na závaznost lineárních modelů, určujících posloupnost estetických modelů v čase.

Problematicčnost uchopení italského romantismu, způsobená částečně nedostatkem skutečně kvalitních původních teoretických, ale i literárních prací, časovou opožděností projevu některých prvků a nepříliš snadný přístup k primárním textům mimo Itálii, nečiní z Itálie ostrov, kde by byl romantismus neznámý. Na své důstojné zařazení mezi ostatními podoby romantismu však v pracích literárních kritiků a kritiček mimo Itálii stále čeká.

Použitá literatura

ABRAMS, Meyer Howard. *Zrcadlo a lampa. Romantická teorie a tradice estetického myšlení*. Praha: Triáda, 2001. ISBN: 80-86138-12-7

ALBERTI DI VILLANOVA, Francesco. *Dizionario universale critico-enciclopedico della lingua italiana dell'abate Francesco D'Alberti di Villanuova. Riveduto e corretto. Seconda tiratura colle tavolette stereopeidotipe. Tomo quinto P-RUZ*. Milano: Giovanni Silvestri, 1834. Dostupné z: <https://archive.org/details/dizionariouniver05albeuoft>

ARATO, Franco, Tra età dei lumi e restaurazione: Giuseppe Acerbi. *Giornale storico della letteratura italiana*, 1994, číslo 171, s. 343-385 a 499-533.

BARONI, Giorgio - PUPPO, Mario. *Manuale critico-bibliografico per lo studio della letteratura italiana*. Torino: Società editrice internazionale, 2002.

BELLORINI, Egidio - MUTTERLE, Anco Marzio. *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*. Roma, Bari: Gius. Laterza & Figli Spa, 1975.

BINNI, Walter. *Preromanticismo italiano*. Firenze: Sansoni Editore, 1985.

BORGESE, Giuseppe Antonio. *Storia della critica romantica in Italia*. Napoli: Edizioni della „Critica“, 1905.

BRAND, Peter - PERTILE, Lino (eds.). *The Cambridge History of Italian Literature*. New York: Cambridge University Press, 1996. ISBN: 978-0-521-43492-8.

CADIOLI, Alberto. *Romanticismo italiano*. Milano: Editrice Bibliografica, 1995. ISBN: 88-7075-408-1.

CALCATERRA, Carlo - SCOTTI, Mario (eds.). *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*. Torino: UTET/Novara: De Agostini Libri S.p.A., 2013. ISBN: 978-88-418-8935-0.

CANZONA, Franco Carmine. *Pietro Giordani e la polemica classico-romantica*. Montréal: McGill University, 1974. Dostupné z: http://digitool.Library.McGill.CA:80/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=51687&silo_library=GEN01

CIPOLLA, Costantino. *Belfiore. I. I Comitati insurrezionali del Lombardo-Veneto ed il loro processo a Mantova del 1852-3*. Milano: FrancoAngeli, 2006.

ČERNÝ, Václav. *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti. 4. Pseudoklasicismus, preromantismus, romantismus a realismus. Univerzitní přednášky*. Praha: Academia, 2009. ISBN: 9788020016553

DE SANCTIS, Francesco. *Dějiny italské literatury*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n.p., 1959.

FERBER, Michael (ed.). *A Companion to European Romanticism*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

FERETTI, Giovanni. *Pietro Giordani sino ai quaranta anni*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1952.

FOSCOLO, Ugo. *Della nuova scuola drammatica italiana*. Dostupné z: <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001668/bibit001668.xml&chunk.id=d59e218&toc.id=&brand=newlook>

FOSCOLO, Ugo. *Lettere scritte dall'Inghilterra*. Dostupné z: <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001197/bibit001197.xml&doc.view=print&chunk.id=0&toc.depth=1&toc.id=0>

FUBINI, Mario. *Romanticismo italiano. Saggi di storia della critica e della letteratura*. Bari: Laterza, 1971.

GAROFALO, Pietro, Giovanni Berchet and early Italian romanticism. 2011, *Rivista di studi italiani*, anno XXIX, číslo 2, s. 107-130. Dostupné z: <http://www.rivistadistudiitaliani.it/rivista.php?annonum=2011e2>

HERDER, Johann Gottfried. *Outlines of a Philosophy of the History of Man*. New York: Bergman Publishers, 1800. Dostupné z: <https://ia802604.us.archive.org/8/items/outlinesaphilos00churgoog/outlinesaphilos00churgoog.pdf>

HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2005. ISBN: 80-246-1060-4.

LEOPARDI, Giacomo. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Dostupné z: <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000847/bibit000847.xml&doc.view=print&chunk.id=0&toc.depth=1&toc.id=0>>

LEOPARDI, Giacomo. *Lettera ai Sigg. compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi*. Dostupné z: <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000789/bibit000789.xml&doc.view=print&chunk.id=d4972e127&toc.depth=1&toc.id=0>>

LUZZI, Joseph. *Romantic Europe and the Ghost of Italy*. New Haven, London: Yale University Press, 2008. ISBN: 9780300123555.

MANZONI, Alessandro. *Sul romanticismo*. Dostupné z: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/manzoni/sul_romanticismo/pdf/manzoni_sul_romanticismo.pdf

MARASCA, Alessandro. *Le origini del romanticismo italiano, questioni preliminari, programmi, precedenti*. Roma: E. Loescher, 1909. Dostupné z: <https://archive.org/details/leoriginidelroma00marauoft>

MARTEGIANI, Gina. *Il romanticismo italiano non esiste. Saggio di Letteratura comparata*. Firenze: Successori B. Seeber, 1908

MUONI, Guido. *Note per una poetica storica del romanticismo*. Milano: Società editrice libraria, 1906. Dostupné z:

<https://ia601404.us.archive.org/14/items/noteperunapoeti00muongoog/noteperunapoeti00muongoog.pdf>

PELÁN, Jiří. *Biedermeier a italská literatura*. In: PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha: Karolinum, Univerzita Karlova v Praze, 2007. S. 238-260. ISBN: 9788024612997.

PELÁN, Jiří. *Germánský Sever a latinský Jih: německá kultura v italské literatuře 19. století*. In: PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské a italské literatury*. Praha: Torst, 2000. S. 173-207. ISBN: 80-7215-105-3.

PELÁN, Jiří (ed.). *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri, 2004. ISBN: 80-7277-180-9.

PRAZ, Mario. *Cronache letterarie anglosassoni II. Cronache inglesi e americane*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1951.

PETRONIO, Giuseppe. *Antologia della critica letteraria*. Bari: Laterza, 1987/1988. ISBN: 8842101680

RAIMONDI, Ezio. *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*. Milano: Bruno Mondadori, 1997. ISBN: 88-424-9445-3.

ROSSI, Joseph, The Distinctive Character of Italian Romanticism. 1955, *The Modern Language Journal*, svazek 39, číslo 2, s. 59-63. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/320115>

SANTORO, Mario. *La polemica classico-romantica in Italia. Lezioni dell'Anno Accademico 1962-63*. Napoli: Liguori, 1963.

SCHANZER, Alice. *Il Romanticismo in Italia*. Perugia: Tipografia Umbra, 1899. Dostupné z: <https://archive.org/details/ilromanticismoin00schauoft>

STAËL-HOLSTEIN, Madame the Baroness de. *Germany. With notes and appendices by O. W. Wight*. New York: H. W. Derby, 1861. Dostupné z: http://books.googleusercontent.com/books/content?req=AKW5Qac1BwR75X27gR5Eh5X4rw4tiMb5_aCdytRuvfXjg9ivMpNXfoQIKVMe8q1xW9dbLrwN5W3Bk9LpTeFGy-bi3nj1WaaqjAcHpox47hfsyqaEt8N20df1OcCEt5dFG0mW-iMMzF9LnuElFKm8ghPwgh9xvoL4WyLs1kDch1zRydYPBup3kiu6NvMiBvH8RKmmoy2BeOjQuy62qHRjAqGXQwtIviACsgpGs3J_yA7Pi_TtKdytP8WHB607k6DCdij2pfxBAO8

TIMPANARO, Sebastiano. *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano. Testo critico con aggiunta di saggi e annotazioni autografe. A cura di Corrado Pestelli. Introduzione di Gino Tellini*. Firenze: Le Lettere, 2011. ISBN: 978-88-6087-416-0.

VÁŠÍČEK, Zdeněk. *Podmínky volby*. Praha: Triáda, 2003. ISBN: 80-86138-50-X

VISCONTI, Ermes. *Dialogo sulle unità drammatiche di tempo e di luogo*. Milano: Tipografia di Vincenzo Ferrario, 1819.

WELLEK, René. *Koncepty literární vědy*. Jinočany: H&H, 2005. ISBN: 80-7319-037-07

Elektronické zdroje:

Časopis Antologia je k dispozici online (po registraci): <http://www.antologia-vieusseux.org/>

Časopis Biblioteca italiana je k dispozici online: <http://anno.onb.ac.at/anno-suche/#searchMode=simple&resultMode=list&from=1>